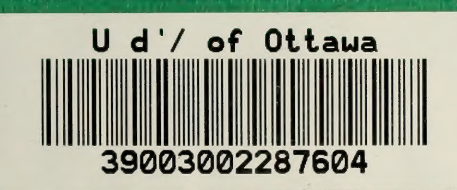


HISTOIRE

DE LA POÉSIE

EN FRANCE

HISTOIRE

DE LA POÉSIE

MISE EN RAPPORT AVEC LA CIVILISATION

EN

FRANCE

DEPUIS LES ORIGINES JUSQU'A LA FIN DU DIX-HUITIÈME SIÈCLE

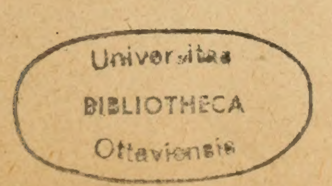
PAR

FERDINAND LOISE

MEMBRE DES ACADÉMIES ROYALES DE BELGIQUE ET D'ESPAGNE

BRUXELLES
LIBRAIRIE ALFRED CASTAIGNE
20, Montagne aux Herbes Potagères, 20

1887



Les exemplaires non revêtus de la signature de l'auteur sont réputés contrefaits.

Imp. A. Castaigne, Bruxelles.

AVERTISSEMENT.

Le volume sur l'*Italie et la France* que nous avons présenté, en 1862, à l'Académie, et qui a paru dans le tome XIV de ses *Mémoires* in-8°, ne contenait, en bien des chapitres, qu'une rapide esquisse, une sorte d'abrégé de l'histoire de la poésie française. Aujourd'hui nous offrons au public un tableau complet de la poésie dans le sens le plus étendu que le terme comporte (1).

Tout a été développé, modifié, renouvelé. Nous ne pouvons donner ici le détail de ces transformations. Nous indiquerons seulement les chapitres pour la plupart *entièrement nouveaux*. Les voici : *Caractère général de la poésie française — Ce qu'il faut penser de l'influence arabe sur l'art des troubadours — La poésie épique chez les Provençaux — Le Roman de la Rose de Guillaume de Lorris — Le Roman de Renart — La seconde partie du Roman de la Rose — L'œuvre du grand anonyme — La Danse macabre — Rabelais — Agrippa d'Aubigné — Honoré d'Urfé et Racan — L'Académie française — Corneille — Scarron, Cyrano de Bergerac et Sarrasin — Louis XIV, Descartes et Port-Royal — Racine — Molière — Boileau*

(1) Voir sur ce point notre préface à l'*Histoire de la poésie dans l'Antiquité*.

— *La Fontaine* — *Bossuet, Fénelon et Mme de La Fayette* — *Considérations générales sur le XVIIIe siècle* — *Voltaire* — *Lesage et l'abbé Prévost* — *Buffon, Diderot, J. J. Rousseau* — *Delille* — *Florian, Thomas, Marmontel, La Harpe, Chamfort* — *Fabre d'Églantine, Sedaine, Collin d'Harleville, Andrieux, Ducis* — *M. J. Chénier* (1).

Nous rangeons parmi les chapitres nouveaux ceux qui roulent sur Corneille, Racine, Molière, Boileau, La Fontaine, Fénelon, Voltaire, J. J. Rousseau, parce que nous avons abordé l'analyse en même temps que l'appréciation des œuvres sur lesquelles nous n'avions formulé qu'un jugement sommaire. Nous avons aussi parcouru la vie des écrivains pour donner plus d'intérêt à leurs productions et les faire mieux comprendre par leurs rapports avec le milieu social où elles sont écloses. Nous avons, par des citations choisies, mis en relief les qualités des poètes dont le nom est mieux connu que le talent. Nous avons enfin, dans les notes au bas des pages, complété les renseignements nécessaires ou utiles sur les auteurs et les livres.

Autrefois, nous avons montré une sévérité excessive peut-être envers des hommes dont l'influence a été tour à tour salutaire ou néfaste. Nous avons tâché cette fois de dire le bien et le mal dans une mesure équitable. L'impartialité est de l'essence des choses historiques. Nous l'avons poussée aussi loin qu'on la peut porter, sans trahir sa conscience. Si c'est un devoir de rester fidèle à ses

(1) Nous pourrions y ajouter ces autres chapitres transformés : la *Poésie épique chez les Trouvères*, *le Théâtre au moyen âge*, *Villon*, *Ronsard*, *du Bartas*, *Regnier*, *Malherbe*, sans compter *Bernardin de St. Pierre*, *Beaumarchais*, *André Chénier*. (Voir aussi les *Notes* à la fin du volume sur les fables de l'Inde, source de nos apologues, et sur le moyen âge en France.)

convictions, c'est un devoir aussi d'étouffer en soi toute passion mesquine, quand on raconte l'esprit humain et qu'on cite au tribunal de la raison et du goût des écrivains qui ont honoré leur pays en travaillant à glorifier l'humanité par leurs travaux.

Si nous nous sommes arrêté au seuil du XIXe siècle, c'est parce qu'il fait trop partie de nous-mêmes pour être du domaine de l'impartiale histoire. Il n'entrait pas d'ailleurs dans notre dessein de dépasser le XVIIIe siècle pour aucun des peuples dont nous retraçons les annales littéraires.

L'école romantique cependant n'est-elle pas assez à distance pour qu'on puisse la juger sans passion préventive ? Le moment approche. Mais il faut laisser passer l'heure des réactions. Les chefs du romantisme ont été trop mêlés aux luttes des partis : ils n'apparaissent pas encore en la sereine lumière qui, dans la gloire, fait discerner la vraie place des élus du génie. Même en s'efforçant de devancer l'avenir, on s'expose à froisser les préférences contemporaines et à se voir accusé d'exagération dans l'éloge comme dans le blâme. Sur cette école si féconde en talents supérieurs, on peut faire des études, comme nous l'avons essayé nous-même : on ne peut, à aucun point de vue, prononcer un jugement définitif. Nous le regrettons d'autant plus que jamais époque ne brilla davantage dans la poésie et surtout dans la prose lyrique que celle qui vit fleurir Chateaubriand, Lamartine et Hugo.

Nous avons fait une part très large aux prosateurs poëtes. C'est la première fois sans doute qu'on les introduit ainsi dans une histoire de la poésie. Mais, il faut le reconnaître, la prose française, sans empiéter sur le terrain des vers, s'est élevée dans ses productions géniales à la hauteur des belles œuvres qui

ont emprunté le secours de la versification pour captiver l'oreille et les yeux.

Plus d'un prosateur de la Grèce et de Rome : Démosthènes et Platon d'un côté, Cicéron et Tacite de l'autre, auraient pu trouver place aussi dans la galerie des poètes. Nous les avons salués en passant. Mais, par respect pour les traditions classiques, nous avons préféré nous borner en général à parler des œuvres en vers : l'imagination grecque et romaine ne connaissant guère d'autre instrument que la parole cadencée sous la forme métrique, pour traduire ses créations.

Nos idées ont changé avec le courant de la civilisation même : force nous était d'en tenir compte.

Nous ne pouvons finir sans rendre hommage à ceux qui nous ont ouvert la voie de la haute critique et que nous proclamons nos maîtres : c'est nommer Villemain, Sainte-Beuve, Nisard, Géruzez, Paul Albert.

HISTOIRE DE LA POÉSIE

EN

FRANCE.

CARACTÈRE GÉNÉRAL DE LA POÉSIE FRANÇAISE.

Aimez donc la raison : que toujours vos écrits
Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix.

De toutes les grandes nations qui ont eu une poésie, la France, prise dans l'ensemble de son histoire, n'est pas celle où les facultés poétiques ont brillé avec le plus d'éclat. Parcourez en effet la poésie française dans ses différents siècles. Qu'y trouverez-vous ? Les troubadours ont l'imagination brillante et l'exaltation lyrique. Mais les vrais ancêtres de la France ne sont pas les troubadours, ce sont les *trouvères*. Ceux-ci créent, de concert avec les poètes provençaux, le roman chevaleresque, idéal européen plutôt que français. L'esprit français commence à se dégager dans le *Roman de la Rose* et dans le *Roman de Renart,* puis dans les chansons de Rutebeuf, de Thibaut, comte de Champagne et de Charles d'Orléans. La poésie y apparaît sans doute, par-ci par-là et par éclairs. Mais la grande imagination et la profonde sensibilité, vous ne les trouverez nulle part. Ce qui domine, c'est la satire et l'allégorie, c'est le bon sens armé de malice, la vivacité, la grâce, la gentillesse, la promptitude, les spirituelles saillies, l'esprit frondeur, habile à saisir les travers et à s'en moquer gaiement. L'imagination et la sensibilité sont tempérées comme le climat. Pas d'excès, mais pas d'éclat ni de profondeur. Les figures hardies, les grandes images, les fictions merveilleuses qui transfigurent la réalité et subjuguent toutes les puissances de

l'âme, vous les chercherez vainement dans aucun monument de la poésie française au moyen âge. Ni *Iliade*, ni *Odyssée*, ni poésie pindarique, rien de ce qui ébranle, rien de ce qui entraîne, rien de ce qui laisse un éternel sillon dans la pensée. Partout de petites chansons, de petits récits, de petits contes, légers, spirituels et gracieux.

Suivez la tradition. Voici venir un vrai poète qui a reçu le don d'exprimer en de vives images des sentiments sincères. Mais Villon ne trouve qu'une ou deux fois dans les remords de sa vie le rayon de feu des poètes.

Le siècle de la renaissance se lève. Les lumières arrivent à flots. Tous les esprits en sont inondés. Où sont les grands poètes ? L'Italie produit l'Arioste et le Tasse, après avoir produit deux siècles auparavant le Dante, Pétrarque, Boccace. L'Espagne produit Garsilaso de la Véga, Louis de Léon, Herrera, Cervantès, Lope de Véga. L'Angleterre produit Shakspeare. Que produit la France ? Marot, Marguerite de Navarre, Mellin de Saint-Gelais, Ronsard, du Bellay, Desportes, Bertaut, muses légères et gracieuses, esprits naïfs et délicats, âmes sensibles même, mais d'une sensibilité douce et toute de surface. Ronsard veut *pindariser* et *homériser* ; il ne parvient qu'à étouffer l'inspiration poétique sous le fardeau de l'érudition gréco-latine et ne réussit que dans la poésie *légère !*..... La poésie du XVIe siècle, c'est la satire, la satire politique dans Agrippa d'Aubigné et dans la *Ménippée*, la satire littéraire, philosophique et sociale dans Mathurin Regnier et dans Rabelais. Toujours l'esprit gaulois, l'esprit de la gausserie et de la gaieté plaisante. Mais la grande imagination, mais l'enthousiasme lyrique, où les chercherez-vous ?

Enfin Malherbe vint... et que fit-il ? Il perfectionna la langue et lui apprit la dignité, la pureté, l'harmonie. Grammairien devenu poète à force de travail et qui eut ses heures d'inspiration.

Le siècle de Louis XIV eut de grands poètes. Et cependant, examinez de près : au point de vue purement poétique, au point de vue du sentiment et de l'image, que trouverez-vous ? Des choses admirables dans Racine pour le charme et la tendresse, et dans Corneille pour la grandeur. Mais Racine est un Athénien du siècle de Périclès dont le christianisme a renouvelé l'inspiration et dont la galanterie moderne a raffiné la langue, et Corneille est Romain et Castillan, compatriote de Sénèque et de Caldéron. La tragédie est une œuvre d'art plus encore que de

poésie, et les grandes beautés du théâtre français sont plus éloquentes que poétiques. Au lieu de s'échapper du cœur comme la lave d'un volcan, la passion raisonne et s'étudie elle-même, et l'image semble fuir devant la raison. Pour juger un poète sur le terrain de la poésie pure, il faut le juger dans l'ode, dans l'élégie, dans l'épopée. Considéré à ce point de vue, le XVIIe sciècle, à l'exception des chœurs d'*Athalie* et d'*Esther*, est complètement stérile. L'Homère de la France, c'est La Fontaine, le continuateur des trouvères gaulois du moyen âge. Molière, le roi de la comédie, est plus philosophe que poète. Boileau, l'oracle du bon sens, habite, dans l'ordre du sentiment et de l'imagination, la région moyenne.

Et au dernier siècle ? J. B. Rousseau et Lefranc de Pompignan sont les Horaces et les Pindares de la France. Vous citerez d'eux quelques belles strophes. Mais comparez-les aux grands lyriques de la Grèce et de Rome, de l'Italie et de l'Espagne, et prononcez.

Le XVIIIe siècle a produit Voltaire, grand nom, mais poète sans originalité, excepté dans la poésie philosophique et dans la poésie légère. La fin du XVIIIe a vu naître André Chénier, imagination grecque, fleur d'Ionie transplantée sur les bords de la Seine.

De nos jours la France a produit Lamartine et Victor Hugo, deux noms éclatants. Mais le plus souvent il n'y a de français en eux que les mots de la langue dont ils se servent. Hugo est un Pindare doublé d'un Gongora. Lamartine a dans le cœur la mélancolie du Nord et dans l'imagination les couleurs de l'Italie et de l'Orient, âme séraphique, plus digne du ciel que de la terre, mais le moins français des poètes, car il ne rit jamais. Quel a été le plus national des poètes de ce siècle ? Béranger, qui ne fut guère un grand poète, mais qui sut chanter la gaudriole. De Musset, poète du caprice, avait quelque chose de la verve gauloise, et c'est par là, beaucoup plus que par ses poésies sérieuses, qu'il a plu à la France.

La poésie n'est jamais parvenue à se *populariser* chez nos voisins, parce qu'elle n'est pas dans le caractère de la race et du terroir. Nourriture sobre et légère, mets fins, délicats, hachés menu, voilà ce qu'il faut à l'estomac français. Les grands plats paraissent indigestes : on n'y touche pas, ou bien on s'en dégoûte, après une vogue momentanée. La France, par ses seules forces, ne pouvait dépasser Marot. La poésie noble, la poésie

de Corneille et de Racine est le fruit de la culture classique, de l'imitation castillane, du génie chrétien et de la magnificence du grand siècle. Il a fallu ces initiations diverses pour élever le génie des poètes aux régions de l'idéal. Supprimez cet âge de splendeur, vous n'avez plus rien de grand. Tout se réduit à des traits fins et délicats, à des traits de malice et de naïveté gauloise. Le XVIII[e] siècle n'aurait pas connu la poésie noble, et Voltaire, comme toute sa race, se fût traîné dans la même ornière : esprit frondeur et sans moralité, esprit effleurant tout et n'approfondissant rien :

Glissez, mortels, n'appuyez pas.

Mais, grâce à la culture classique, la poésie française, menacée d'une éternelle enfance, a dépassé, dans ce siècle immortel de Louis XIV, la poésie de tous les autres peuples modernes, et s'est placée au niveau des littératures de la Grèce et de Rome. Le naïf et prosaïque langage gaulois est devenu assez fort pour porter le poids des vérités universelles, et l'esprit français s'est confondu avec le bon sens de l'humanité. Répudiant les écarts des peuples du Nord et du Midi, la France a frappé d'impopularité ceux qui méconnaissaient sa nature pour lui donner une physionomie étrangère, et elle a trouvé avec un goût exquis le chemin de la perfection entre les écueils. Elle s'est approprié tout l'or d'expression et d'idées importé par la Renaissance, par l'Italie et l'Espagne, en le marquant de son empreinte. Elle s'est créé une langue faite de lumière et capable de porter le jour dans tous les recoins de la pensée, mais tendant à la vérité plus qu'à la beauté, au réel plus qu'à l'idéal et se prêtant mieux à la prose qu'aux vers. Malherbe, de son temps, disait déjà *des vers beaux comme de la prose*. Plus que jamais la prose française, le plus complet instrument de communication intellectuelle qu'il y ait dans le monde, devient l'interprète de la pensée poétique comme de la pensée philosophique, et nous croyons que le lyrisme seul, à l'avenir, pourra s'exprimer en vers dans des œuvres durables. Les poèmes de longue haleine s'écriront en prose. Quoi qu'il en soit, la poésie française ne perdra jamais son empire, parce que l'essor de l'imagination et de la sensibilité y est réglé par le bon sens et la raison, muses un peu froides, mais aussi impérissables que l'esprit humain.

PREMIÈRE SECTION.

—

LE MOYEN AGE.

—

CHAPITRE Ier.

LA POÉSIE LYRIQUE DES TROUBADOURS.

—

Quand l'heure des croisades eut sonné, à la fin du onzième siècle, la France vit naître dans son sein deux littératures reflétant le caractère des peuples qui vivaient sous deux climats différents : la poésie des *troubadours* et la poésie des *trouvères ;* la première en langue d'*oc*, la seconde en langue d'*oil*, au midi et au nord, dans la Provence et dans la Normandie, parmi les peuples en deçà ou au delà de la Loire.

Ce n'est pas au nord, c'est au midi que devait apparaître la première floraison poétique en langue romane.

Il y a plus d'une raison à cette primauté du midi. D'abord, il y a au midi plus de soleil, et le soleil est le père de la poésie, comme il est, après Dieu, le père de tout ce qui vit dans la nature. Les Grecs le savaient bien, eux qui ont fait de Phébus Apollon le dieu de la lumière et des arts. Ensuite, sans parler des Ibères, ces premiers habitants du midi de la Gaule à l'esprit vif et ingénieux, à la parole abondante et rapide comme les flots de la Garonne, la Provence a vu passer dans son territoire deux civilisations brillantes : les Grecs eux-mêmes, qui avaient colonisé Marseille et y avaient importé leur langue, leur religion et leurs arts avec

leur commerce ; Rome, qui trouva dans ces contrées ses plus habiles rhéteurs et ses derniers poètes.

Ensuite, le midi eut moins à souffrir que le nord des invasions des barbares, et jouit d'une tranquillité relative sous la domination des Visigoths et des Bourguignons.

Il y a deux causes qui ont retardé le développement de la poésie française et qui condamnent notre langue à une infériorité relative sur les idiomes du Midi dans l'expression des sentiments poétiques : la fixité de construction dans la phrase et l'*e muet* à la fin des mots. La construction directe convient merveilleusement à la prose : c'est une condition de clarté ; mais elle nuit à l'harmonie, première qualité du vers. La prononciation sourde de l'*e* muet est plus fatale encore à la sonorité des mots. Ajoutons-y l'abondance des nasales et des consonnes, et nous comprendrons pourquoi il est si difficile d'écrire mélodieusement en français.

Le provençal avait conservé, comme l'italien et l'espagnol, une plus grande faculté d'inversion, et surtout les voyelles sonores du latin. De là plus de facilité dans la cadence par la succession des temps faibles et des temps forts, comme on dit en musique ; l'*accentuation* substituée aux syllabes longues ou brèves, lentes ou rapides des langues anciennes. A l'*allitération* des vers monorimes le provençal substitue l'*assonance* des rimes entrelacées en harmonieuses guirlandes avec une symétrie agréable à l'œil et un balancement cadencé séduisant à l'oreille. Le roman wallon était âpre, lourd, énergique comme les souffles du Nord ; le roman provençal avait la douceur, la légèreté, la mollesse des brises du Midi.

Ainsi le provençal, favorisé par un riant climat, s'épanouit le premier et donna naissance à la poésie aimable et fleurie des troubadours, qui jeta un si vif éclat pour s'évanouir bientôt comme un météore. Le caractère lyrique qu'elle revêtit tient aux émanations parfumées de la nature méridionale, à l'insouciance de la vie dans des châteaux toujours en fête, aux impressions vives des guerriers poètes, à la galanterie chevaleresque qui agenouilla la poésie aux pieds des femmes.

L'art des troubadours prit naissance à la cour des seigneurs provençaux. Là était née la chevalerie, comme une réaction contre le brigandage et les violences de la féodalité tyrannique. Le chevalier brave, généreux et loyal se mit au service de la beauté,

et la femme devint l'objet d'un culte idéal. Quand un fils de vassal revêtait l'armure du chevalier, et que le suzerain tenait sa *cour plénière*, des fêtes et des tournois se donnaient au château. Le chevalier choisissait parmi les nobles châtelaines ou damoiselles une *dame de ses pensées* dont il portait les couleurs comme un talisman : puis il volait au combat pour obtenir, en récompense de sa bravoure, un sourire de la beauté. Les dames couronnaient elles-mêmes le vainqueur et pansaient, de leurs mains blanches, le chevalier vaincu. Quand les mœurs développent à ce point la galanterie, la femme devient le centre de toutes les actions de l'homme ; et il n'y a bientôt plus dans l'art qu'un principe : l'amour. Tel est le thème unique et invariable de la *chanson* des troubadours. La guerre n'était pour eux qu'un accessoire, un moyen de conquérir les cœurs. Les événements militaires, politiques et religieux trouvaient leur écho dans le *sirvente;* mais ce n'était là, le plus souvent, que le côté satirique de la poésie provençale. Toutes les autres formes : tensons, pastourelles, aubades, ballades, descorts, couplets, sixtines, retrouanges, redondes, si l'on en excepte parfois la complainte, étaient consacrées à l'expression de l'amour et de la galanterie. L'art des vers faisait partie de l'éducation chevaleresque, et tous les seigneurs se firent gloire de briller dans le *gai saber*, la gaie science. C'était à qui célébrerait avec le plus d'exaltation les charmes de la beauté. Tous les chevaliers aspirèrent à l'honneur de prendre rang parmi les troubadours. Ils allaient de châteaux en châteaux accompagnés d'une troupe de jongleurs chargés d'exécuter leurs chansons.

L'amour qu'ils exprimaient dans leurs vers était pur, noble, élevé, tout intellectuel et sentimental comme celui de Pétrarque. Mais, dans la réalité, cet idéal d'amour était-il vrai, ou n'était-il qu'un manteau poétique jeté sur le vice pour en couvrir la nudité ? On a erré sur ce point, faute de distinguer les hommes et les époques.

A l'origine, quand la chevalerie était dans sa première efflorescence, et qu'on se piquait d'honneur à respecter les lois de la décence et de la galanterie idéale, et à ne jamais mentir à sa parole, il est certain que l'amour fut une religion et que les chevaliers poètes se bornaient à chanter la beauté physique et morale de la dame de leurs pensées, sans profaner l'objet de ce culte platonique. De là bien des folies provoquées par l'exaltation de l'imagi-

nation et de l'âme, et ces folies se perpétuent jusqu'au sein des croisades, où Geoffroy Rudel, épris de la comtesse de Tripoli qu'il n'avait jamais vue, s'embarque pour la terre sainte, tombe malade en route, reçoit la visite de la comtesse à bord de son vaisseau, et meurt à l'aspect de cette femme à qui il avait sacrifié son bonheur, son repos et sa vie.

Dans le voluptueux climat de la Provence, les troubadours, vivant dans les plaisirs et les fêtes, avaient besoin, pour être chastes, d'une religion sévère. Or ils n'avaient d'autre religion que l'amour. Lisez leurs vers, vous n'y trouverez jamais Dieu que ridiculement mêlé à des aventures galantes. Le sentiment chrétien semble avoir disparu de l'âme des troubadours. La créature est, pour eux, au-dessus du Créateur. Quand vous les verrez prendre la croix, ce ne sera pas pour honorer Dieu, mais pour honorer leurs dames, pour se faire pardonner leurs aventures ou en chercher de nouvelles. Avec de pareils sentiments, on peut être un brillant chevalier, on n'est pas un homme chaste. Aussi, les mœurs ne tardèrent pas à se corrompre, et la galanterie se convertit en libertinage. C'est là que devait aboutir cet adultère moral qui, sous prétexte de maintenir à l'amour son idéal et sa virginité, éloignait les troubadours du mariage pour porter leurs hommages à des femmes mariées. Les demoiselles se déshonoraient quand elles étaient impliquées dans quelque aventure galante ; mais, quand elles étaient en puissance de mari, on trouvait cela tout naturel. L'adultère était passé dans les mœurs, et c'était à ce point qu'on invoquait le ministère du prêtre pour se délier du serment fait à la dame de lui rester fidèle. Bien plus, on faisait dire des messes, on allumait des cierges pour obtenir des faveurs adultères. On a peine à croire qu'il y eût dans le clergé de Provence des prêtres assez oublieux de leurs devoirs pour se prêter à ces sacriléges. Mais le clergé de Provence donnait lui-même l'exemple de tous les vices, comme l'attestent la satire provençale et l'hérésie des Albigeois, fléaux vengeurs qu'on a pu éteindre dans le sang, mais sans étouffer la voix de l'histoire, qui est celle de la conscience.

La fièvre de poésie qui s'est emparée de la Provence par le contact des Maures, s'étendit à tous les princes. Or les princes et les grands seigneurs, ces patriciens de la féodalité, exerçaient une autorité tyrannique, non-seulement sur les serfs, mais souvent aussi sur leurs vassaux ; et dans l'ivresse de leur suzerai-

neté, et dans le repos de l'ambition, ils savouraient les joies brutales de la matière et vivaient dans l'orgie et la débauche. Ils ignoraient les délicatesses de l'amour idéal et bravaient impunément les lois de la décence. On peut à peine les compter parmi les troubadours. Ils n'avaient rien du chevalier que le nom et la bravoure. Qu'était-ce que Guillaume IX, comte de Poitou, Rambaud, prince d'Orange, le dauphin d'Auvergne, le comte de Foix, les rois d'Aragon Alphonse II et Pierre III, le roi de Sicile Frédéric III et Richard Cœur de Lion lui-même, sinon des libertins et des barbares jaloux de conquérir les palmes de la poésie, non pour l'art lui-même, mais comme moyen de séduction ? Et qu'était-ce aussi que ces nobles dames : la comtesse de Die, Azalaïs de Porcairagues, Clara d'Anduze, doña Castellozza et Tiberge, sinon des courtisanes de haut parage, des Aspasies et des Pompadours féodales, courant parfois des aventures de mauvais lieu dans les châteaux, et jetant par-dessus les toits la pudeur de leur sexe pour célébrer en vers leurs honteuses amours ? C'est en songeant à ce spectacle immoral qu'on a nié la réalité de l'idéal troubadouresque. On a ainsi confondu les vrais troubadours avec des hommes qui en usurpaient le titre, pour donner à leurs scandales un vernis de poésie et faire de l'art le porte-voix de leur ambition.

Une autre erreur, plus grave, a été de confondre les jongleurs avec les troubadours. A l'origine, la *jonglerie* désignait l'art troubadouresque. Les jongleurs devenaient eux-mêmes chevaliers, quand ils avaient assez de talent pour être inventeurs. Mais ceux qui se bornèrent au rôle d'exécutants tombèrent bientôt en discrédit par leurs bouffonneries et leurs tours de passe-passe. La dépravation de ces bateleurs les fit chasser des châteaux, et la jonglerie n'eut plus rien de commun avec la poésie. Giraud Riquier, un des derniers troubadours du treizième siècle, déplore, dans une épître à Alphonse X de Castille, l'avilissement des jongleurs, et supplie le roi d'empêcher qu'on ne confonde les troubadours avec ces charlatans qui usurpent le nom des poètes de cour, et qui compromettent la poésie par leurs chansons grossières.

Il faut donc, quand on parle des troubadours, distinguer soigneusement les époques et les hommes.

L'âge d'or de la poésie provençale fut le douzième siècle. C'est alors que fleurirent Arnaud de Marveil et Arnaud Daniel,

loués par le Dante et Pétrarque ; Bertrand de Born, Bertrand d'Alamanon, Peyrols, Bernard de Vautadour et l'Italien Sordello de Mantoue. Plus tard, au treizième siècle, il y eut encore quelques troubadours célèbres : Pierre Vidal, Rambaud de Vaqueiras et le satiriste Pierre Cardinal. Nous ne raconterons pas leurs aventures (1) ; aussi bien la plupart sont peu édifiantes, et nous n'écrivons pas pour les amateurs de scandales.

Nous nous plaignons souvent à bon droit des mœurs de notre époque ; mais il faut dire la vérité : les honnêtes gens d'alors, dans la France méridionale, seraient tenus aujourd'hui en médiocre estime. Grâce à Dieu, le mariage est respecté dans nos mœurs démocratiques ; et si la religion ne suffit pas toujours à protéger l'honneur du foyer domestique, il y a des lois pour le défendre et le venger.

La morale publique, comme la morale privée, est en progrès. Pourquoi ? Parce que le sentiment du devoir est plus enraciné dans le cœur de l'homme ; que la religion, plus rationnelle, est aussi plus efficace sur les mœurs, et que les lois sont plus imprégnées de l'esprit chrétien. Alors les chevaliers suivaient les lois de l'honneur, sans doute, mais ces lois n'exigeaient que la fidélité dans l'infidélité, si je puis dire. Quant aux grands seigneurs, ils n'avaient d'autre loi que leurs caprices. La femme, une fois mariée, pouvait tout se permettre, et il n'était pas permis de lui jeter la pierre : elle trouvait toujours quelque chevalier pour la défendre. Quand le maître du château partait en guerre, un autre se présentait pour le remplacer dans le cœur de la dame, voire même au foyer conjugal, devenu un foyer d'aventures souvent plaisantes, mais quelquefois tragiques. Le seigneur Raimond de Castel Roussillon, apprenant que l'écuyer de sa dame déshonorait son foyer, s'en débarrasse par un coup de poignard et fait servir à la châtelaine le cœur de Cabestain ; puis il découvre, après le repas, la tête du malheureux. C'était horrible, mais c'était mérité. La barbarie se faisait justice à elle-même par des moyens barbares. Ceux qui tuent l'honneur des familles sont dignes du dernier supplice.

J'ai dit que la religion était sans influence sur la moralité provençale. Pour l'honneur de l'humanité, on rougit de la légèreté sacrilége des troubadours faisant du ciel et de Dieu des objets

(1) Voir l'abbé Millot et Raynouard.

de comparaisons profanes qui semblent empruntés au paradis de Mahomet. Arnaud de Marveil dit que « si Dieu le laisse jouir de son amour, il croira que le paradis est privé de liesse et de joie. » Arnaud Catalans est tellement heureux de voir la dame de ses pensées *qu'il fait le signe de la croix* quand il est auprès d'elle. D'autres fois, ce sont des plaisanteries d'une impertinence qu'on n'a pas surpassée au dix-huitième siècle. Pierre Cardinal, au jour du jugement, « dira à Dieu, s'il veut le damner, *qu'il a grand tort* de perdre ce qu'il peut gagner ; à saint Pierre, le porte-clefs, que la porte d'une cour doit être ouverte à tout le monde. » Et ce langage, digne de Rabelais et de Voltaire, date du treizième siècle, du siècle de saint Louis, de saint François d'Assise, de saint Dominique, de saint Thomas, de saint Bonaventure ! Que faut-il penser de la Provence ? Elle avait des superstitions : elle n'avait pas de religion véritable.

Voyez les troubadours à la croisade. C'est de la Provence, c'est de Clermont d'Auvergne qu'est parti le premier cri de guerre. Les troubadours y répondirent avec enthousiasme. Et Guillaume IX, comte de Poitou, attacha le premier la croix sur sa poitrine. Il avait plus d'un crime à expier. Mais la plupart ne prêchent la croisade que pour les autres. Pour eux ils délibèrent s'il est préférable d'aller en terre sainte que de rester auprès de leurs belles, et l'amour l'emporte sur leurs convictions. Peyrols lutte contre l'amour dans un *tenson* qui nous est conservé. Il part cependant pour la Syrie ; et, après la mort de Barberousse, il écrit un *sirvente* satirique contre les événements de la croisade et contre l'empereur Henri VI, le détenteur de Richard. Dans cette pièce, qui date de Syrie, le poète n'aspire qu'au retour dans sa chère Provence ; et son vœu le plus cher est de demander à Dieu « bonne route et bon vent, bon navire et bon pilote pour regagner le port de Marseille. » Voilà le seul troubadour peut-être, car je ne compte pas Guillaume IX et Richard parmi les vrais troubadours, qui ait cherché en terre sainte autre chose que des aventures galantes. Et voilà son enthousiasme !

Comment expliquer cette indifférence devant ce prodigieux mouvement qui vit se heurter l'un contre l'autre les deux mondes religieux : le christianisme et le mahométisme, sous les murs de Jérusalem, et qui décida de l'avenir de l'esprit humain ? Il y a une raison politique : c'est la tranquillité et la prospérité dont

jouissaient ces contrées méridionales, tandis que les petits États du nord étouffaient sous les étreintes d'un despotisme brutal, et cherchaient la liberté, le mouvement et la vie dans ces guerres lointaines qui ouvraient de si larges perspectives à l'intelligence et un si vaste champ à l'activité sociale.

Mais la question religieuse, qui enflammait le Septentrion, laissait le Midi dans la tiédeur. Les troubadours étaient plus musulmans que chrétiens. Leurs fictions allégoriques, comme leur galanterie idolâtrique, étaient une émanation mauresque. Ce n'est donc pas parmi les Provençaux qu'il faut chercher l'idéal complet de la chevalerie. Quelques-uns des troubadours ont trouvé l'amour idéal ; mais l'amour de Dieu, ils ne l'ont pas connu. Quand on dit que l'idéal du chevalier était dans la devise : *Dieu et sa dame*, on entend parler de nos pères, les hommes du Nord, les héritiers de Charlemagne et de Godefroid, des Celtes, des Germains et des Normands, les créateurs du cycle carolingien et du cycle armoricain de la Table ronde. Veuillez ne pas confondre.

Des trois principaux genres de l'art troubadouresque, le *canzo*, le *tenson* et le *sirvente*, les deux premiers sont nés et devaient naître dans les châteaux ; le troisième est né de la vie politique et de l'esprit satirique. Le tenson roulait sur l'amour. C'était un combat poétique entre deux troubadours soutenant chacun leur opinion. Ce n'est pas ce qu'il y a de plus édifiant dans la poésie provençale. Le plus souvent, un des deux interlocuteurs exprimait une idée saine, une pensée morale, tandis que l'autre semblait jeter un défi à la pudeur et au sens commun. Ce genre acquit une grande importance au treizième siècle. C'est à cette époque, sans doute, qu'on vit éclore, à l'occasion des fêtes, des joutes et des tournois, ces singuliers tribunaux féminins qu'on nomma les *cours d'amour* et qui rendaient des arrêts de galanterie dont la teneur étrange révèle un temps de décadence. Les troubadours improvisaient, sur un thème donné, une discussion de métaphysique amoureuse, et le noble aréopage décidait à qui appartenait la victoire dans ces tournois poétiques qui ressemblaient à des concours littéraires. On ne reconnaît pas là cette fraîcheur, cette exaltation, cette naïveté primitive qui caractérisent les chansons du douzième siècle. La scolastique s'est infiltrée dans l'art, et les docteurs en jupon qui proposaient et jugeaient les thèses d'amour, ont l'esprit trop subtil et trop

hardi pour appartenir à l'âge d'or de la Provence. Le tenson, où nous voyons Sordello aux prises avec Bertrand d'Alamanon, roule sur ce sujet : *L'amour peut-il exister entre légitimes époux ?* La réponse de la cour fut négative. Qu'on juge par là ce qu'était devenue, dans la réalité, cette chevalerie idéale ! Pour l'honneur des troubadours et pour l'honneur de la chevalerie, nous aimons à penser que cette corruption raffinée ne date que du treizième siècle ; mais ce n'est qu'une conjecture. Aucun document n'atteste l'époque de la création de ces tribunaux du *gai savoir* délibérant sur les lois métaphysiques de la galanterie discutées dans le tenson dialogué. Le fait n'est pas douteux ; l'époque seule est incertaine. Mais la substitution de l'esprit au sentiment est la marque des littératures vieillies, quand elle n'est pas la marque des littératures de seconde main, formées sur un modèle de mauvais goût. Ce n'était pas à ces vaines subtilités d'école que les troubadours consacraient le tenson au temps du roi Richard, c'est-à-dire à la fin du douzième siècle. Le dialogue contradictoire pouvait exprimer la lutte de l'idéal et du réel, et l'on pouvait voir les opinions cyniques se produire à côté des sentiments nobles. Mais on était franc et sincère : le cœur était sur la main, on chantait pour se communiquer ses impressions, non pour lutter d'esprit dans des questions frivoles et d'une immoralité réfléchie.

Je viens de citer le nom de Richard. Ce roi chevaleresque était très-populaire parmi les Provençaux. Depuis le mariage d'Éléonore de Guyenne avec Henri II, la Provence subissait l'influence anglaise, et les troubadours, admis à la cour d'Angleterre, faisaient l'éducation littéraire de la Grande-Bretagne. La maison des Plantagenets était pour le midi de la France un boulevard contre le nord. Les Provençaux sentaient instinctivement leur indépendance menacée par la royauté française. C'était pour conjurer le danger qu'ils s'appuyaient sur l'Angleterre. Mais la rivalité de l'Angleterre et de la France, qui commença au douzième siècle, augmenta la haine naturelle du Nord contre le Midi, et prépara la ruine de la Provence.

L'homme qui personnifie avec le plus d'éclat l'esprit provençal dans la politique et dans la guerre est le belliqueux Bertrand de Born, un des plus célèbres troubadours, qu'on a surnommé le Tyrtée de la Provence, fameux par ses sirventes où respirait l'ardeur des combats ou le feu de la haine contre ses

rivaux ; homme spirituel, original et audacieux, qui mit les fils du roi Henri II en révolte contre leur père, et que le Dante, pour ce fait criminel, représente dans l'enfer tenant à la main sa tête ensanglantée :

L'feci 'l padre e 'l figlio in se ribelli.

Bertrand, après un moment de querelle, s'était réconcilié avec Richard ; et c'est pour mettre le sceau à sa réconciliation que le fougueux troubadour avait fomenté la révolte de Richard et de ses frères contre Henri II. Bertrand déplora, dans une complainte touchante, la mort de l'aîné des fils du roi d'Angleterre, lié avec le poète d'une si étroite amitié, que le malheureux père, quand Bertrand fait prisonnier fut amené devant lui, fondit en larmes au souvenir de son fils évoqué par le captif, et rendit tous ses biens à celui qui était l'auteur de tous ses maux.

Richard, monté sur le trône, fut aimé, malgré ses vices, pour sa bravoure et son attachement aux traditions de la chevalerie. Au retour de la croisade, où il avait mérité son surnom glorieux, Richard Cœur de Lion, selon la légende, fut délivré de sa captivité par son ami Blondel chantant sous les fenêtres de sa prison un tenson qu'ils avaient fait ensemble avant la croisade. Richard entonna le second couplet, et le troubadour reconnut ainsi son maître, qu'on croyait mort. Notre compatriote Grétry a immortalisé ce souvenir dans un des chefs-d'œuvre de la scène lyrique.

Richard fut le véritable héros des troubadours, comme il le fut de son siècle. Si quelque *Iliade* chevaleresque avait pu naître en Provence, Richard en eût été l'Achille ; comme Bertrand de Born aurait pu en être tour à tour l'Ajax et le Patrocle, s'il avait eu assez de grandeur d'âme et assez de conviction pour aller combattre en Orient les ennemis de la foi chrétienne, au lieu de se borner à guerroyer pour son propre compte sur la terre de Provence.

Comme toute littérature qui s'éteint, la poésie provençale finit par la satire contre les croyances. Elle pouvait rendre service à la morale en signalant les honteux écarts du clergé de Provence, dont de savants bénédictins nous ont fait connaître la corruption. Mais quand les Albigeois levèrent contre Rome l'étendard de la révolte, les troubadours fomentèrent la guerre civile en se liguant contre le clergé et en attaquant l'Église. C'était manquer de pré-

voyance et fournir à la France septentrionale un prétexte d'invasion. Le danger n'était pas à Rome, il était au Nord. Les troubadours, en lançant l'invective contre la papauté, se rendaient complices de l'hérésie et devaient être ensevelis dans le désastre des Albigeois. Quand le fanatisme eut provoqué ces horribles massacres où tant de sang fut versé au nom du Dieu d'amour par le démon de la haine, un long crêpe de deuil s'étendit sur cette contrée. La ruine vint s'asseoir au foyer de ces brillants châteaux où la poésie ne pouvait plus faire entendre ses chants harmonieux.

Somme toute, la poésie provençale manquait de consistance. C'est une bulle d'air aux vives couleurs, un gaz lumineux qui s'évapore sans laisser de trace, une musique délicieuse dont on écoute nonchalamment la mélodie, mais qui ne laisse rien dans l'âme quand l'enchantement a cessé. Sauf les images gracieuses empruntées à la nature et l'harmonie des vers savamment entrelacés, on y trouve rarement une inspiration sérieuse. La philosophie (j'entends la philosophie humaine et non les savantes obscurités de la scolastique), l'histoire, la mythologie, les événements, l'analyse profonde des sentiments vrais, la religion enfin, sans laquelle il n'y a pas de poésie durable, rien de toutes ces grandes sources de l'inspiration poétique n'apparaît dans ces rêveries vaporeuses berçant doucement l'imagination sur un lit de roses, sans remuer aucune fibre profonde. L'ignorance déborde partout de ces chants langoureux, où l'on ne sait que soupirer des plaintes frivoles et s'épancher en sentiments fades, toujours sur le même thème. On n'y rencontre qu'à de rares intervalles l'expression d'une tendresse ou d'une mélancolie sincère et pénétrante. La fiction ne relève jamais la fadeur du sentimentalisme. Ces poètes ne se mettaient pas en frais d'imagination et s'abandonnaient aux charmes d'une poésie molle et efféminée comme la vie dans les châteaux. Aucun souffle immortel n'a passé sur la lyre des troubadours. Ils ont mis trop d'égoïsme dans leurs inspirations comme dans leur politique. La nature les a punis en leur refusant le génie.

Ils avaient du talent néanmoins, et leurs plus harmonieux chants sont des improvisations. Sans doute les savantes combinaisons rythmiques du treizième siècle annoncent un laborieux travail dans les entrelacements et les retours calculés de la rime ; mais les chants improvisés du douzième siècle n'en sont pas moins des merveilles de versification. Si le sentiment était à la

hauteur de l'art, la poésie provençale aurait laissé des monuments impérissables. Quoi qu'il en soit, c'est à l'école des troubadours que l'Europe apprit les secrets de l'art des vers. Ces habiles musiciens de style dotèrent la France, l'Italie, l'Angleterre et l'Allemagne de tous les jeux de la rime. Leur prosodie passa dans toutes les langues modernes. Leur métrique fut la source des strophes françaises, entre autres du *dizain*. C'est par eux enfin que l'ode et la ballade furent introduites en France. Les hommes du nord, dont la langue grossière avait mis plus de temps à se plier au génie des lettres, mais qu'une forte intelligence et une foi vive avaient préparés aux conquêtes de la pensée, vinrent recueillir l'héritage du midi et sceller l'unité française dans le sang des Albigeois, comme si le sang humain était la semence de la civilisation et le ciment de la fraternité.

CHAPITRE II.

CE QU'IL FAUT PENSER DE L'INFLUENCE ARABE SUR L'ART DES TROUBADOURS.

Est-il vrai, comme l'ont affirmé Ginguené, Sismondi, et Villemain après eux, est-il vrai que les Arabes aient donné l'éveil et ses formes premières à la poésie des troubadours ? Nous l'avons cru jusqu'à présent ; mais une étude plus approfondie nous en a dissuadé (1). Il faut se défier d'ailleurs des jugements de Ginguené et de Sismondi sur l'influence arabe. Il était de mode à la fin du dix-huitième siècle de tout refuser au christianisme ; et, quand les merveilles de la civilisation arabe furent connues, on prétendit que tout venait de là et que le génie mauresque avait tiré de la barbarie l'Europe du moyen âge. La croisade entreprise par le dix-huitième siècle contre le christianisme en faveur des fils de Mahomet était inspirée par un esprit de haine dont la critique impartiale doit s'affranchir. Soyons plus justes envers nos ancêtres, et, sans faire de croisade contre personne, soyons en tout et partout les soldats de la vérité. Or, la vérité la voici : les Provençaux ne furent en rapport avec le génie arabe que trois fois : au siége de Tolède, aux croisades et après la réunion de la Catalogne et de la Provence, sous l'autorité de Raymond Bérenger. Les chevaliers provençaux partis pour la Terre Sainte en revinrent plus aventureux peut-être et plus amoureux qu'au départ, mais sans avoir rien modifié à leur manière de penser, de sentir et de voir. Au siége de Tolède ceux qui furent en contact avec les Maures auraient pu en tirer quelque fruit. Mais il est de toute évidence qu'avant cette époque, c'est-à-dire avant la fin du onzième siècle, la poésie provençale était créée dans ses formes épiques d'abord, puisque le poëme de *Boèce* remonte au dixième siècle ; dans ses formes lyriques ensuite, car Guil-

(1) Voir sur ce point les travaux de G. Schlegel, de Bruce Witt et le mémoire de M. E. de Lavaleye sur la Poésie provençale, dans les *Annales des universités de Belgique.*

laume IX, comte de Poitiers, le premier des troubadours dont les œuvres nous soient connues, chantait à la fin du onzième siècle avec tant de souplesse et de grâce, qu'il a fallu un siècle d'essais pour en être arrivé à un art déjà si parfait dans ses formes. Après la réunion de la Catalogne et de la Provence au douzième siècle, l'influence des Maures a pu s'exercer sur la poésie provençale ; mais c'est à peine si l'œil le plus exercé peut y reconnaître quelque trace légère de cette influence tant vantée. On n'y a pas assez réfléchi, mais il suffisait de confronter l'esprit des deux littératures pour s'assurer que la poésie arabe n'avait ni couvé, ni enfanté la poésie provençale.

Nous avons caractérisé ailleurs la poésie arabe. Bornons-nous à en rappeler ici les principaux traits : A l'origine, dans la simplicité patriarcale du désert, quand régnait la monogamie, la femme était respectée et s'associait, comme en Germanie, aux dangers de son mari dans cette vie errante où l'on avait à lutter sans cesse contre la jalousie et l'ambition des familles ou des tribus rivales. La femme alors était l'objet d'un culte idéal qui tenait beaucoup de l'adoration chevaleresque. Tel est l'amour d'Antar pour la belle Ibla, cette Rebecca de l'Arabie. Mais quand Mahomet eut fait de la polygamie une loi du *Coran*, quand il eut consacré le libertinage domestique du harem et du sérail, et réduit la femme à n'être plus qu'une vile esclave de la sensualité humaine, ce culte idéal de l'amour s'effaça, et la poésie par contre-coup devint une volupté des sens, un plaisir de l'oreille, sans nul souci de l'âme et de ses nobles prérogatives.

Telle fut la poésie des Maures ou des Arabes d'Espagne : riche, pompeuse, brillante, remplie des comparaisons et de métaphores empruntées à la nature, mais exclusivement et puérilement vouée au culte de la forme, et plus soucieuse de flatter l'oreille que de parler au cœur, poésie de décadence en un mot, faite pour plaire à une société amollie par les richesses et le bien-être, et dédaignée des hommes de génie qui se consacraient à l'étude des sciences utiles et pratiques, les seules qui fussent en honneur à la cour des califes. Qu'y a-t-il de commun entre cette poésie toute matérielle et la conception de l'amour chevaleresque, l'idéal des troubadours ? Rien, absolument rien.

Pour la forme, on peut rencontrer çà et là certaines analogies, mais elles ne suffisent pas à établir une véritable filiation.

Dans ses caractères généraux, la poésie mauresque reste sans

influence sur la poésie des troubadours, poésie harmonieuse, mais dépouillée de ce luxe oriental de figures ambitieuses et hyperboliques, de ce naturalisme, de ces comparaisons multipliées et sans cesse renaissantes qui ne visent qu'à éblouir.

La poésie des troubadours possède bien un certain répertoire de lieux communs, de figures de convention sur le printemps, les oiseaux et les fleurs, mais elle n'attache d'importance qu'à l'analyse intime et subtile des sentiments d'amour, et sa marche sautillante, quoique sans brusquerie, et ses tours brefs, concis, elliptiques ne ressemblent aucunement à la profusion descriptive et à l'éblouissante parure de la poésie arabe.

Il y a de part et d'autre une grande recherche des artifices de versification propres à charmer l'oreille. Et il est probable que les Provençaux doivent aux Arabes quelques perfectionnements dans le rythme et la cadence musicale. Mais la coupe variée des vers ne tire pas son origine des procédés uniformes des *Ghazèles* et des *Cassides*. La rime a été considérée avec plus de vraisemblance comme une importation arabe. Cependant Rome en avait donné l'exemple. On en trouve des traces jusque dans le siècle d'Auguste. Nous avons observé que les hymnes de l'Église, dès le quatrième siècle, avaient adopté les consonnances rythmiques qui se prêtent mieux que les consonnances métriques aux retours cadencés de la phrase musicale. Les vers léonins, dont le milieu rime avec la fin, sont très-fréquents dans la poésie latine, à partir du neuvième siècle.

On ne peut nier l'influence mauresque sur les formes rythmiques de la Provence ; mais le poëme de *Boèce* nous défend d'affirmer que la rime ait été introduite par les Maures en Provence.

Est-ce à dire que les Arabes si puissants par la science restèrent étrangers au mouvement poétique de l'Europe ? Non, certes. Mais il y eut ceci de particulier que les Arabes, au lieu d'être la source des sciences et des lettres, furent simplement le canal par lequel les sciences de la Grèce et la sagesse de l'antique Orient se communiquèrent à l'Europe. Dans le domaine de l'imagination, ils ont fait connaître à l'Espagne et à la France les contes moraux, les paraboles, les apologues, les fables de l'Inde. Encore est-ce à des Juifs et à des Chrétiens, il ne faut pas l'oublier, que les Arabes doivent leur initiation aux trésors de la Grèce et de l'Orient. L'influence des contes moraux ne

s'est exercée que dans le treizième et le quatorzième siècle, à l'époque de la décadence et de l'extinction de la poésie provençale. C'est à peine si on en découvre quelques lambeaux dans les chants des derniers troubadours, tandis qu'elle apparaît avec évidence dans les œuvres des trouvères.

Quant à la poésie lyrique des Arabes d'Espagne, on en chercherait vainement le moindre reflet sur la poésie primitive des Espagnols et des Siciliens, imitateurs des Provençaux. Et s'il est possible d'en saisir la trace sur quelques vers de Pierre Vidal, par exemple, dont la pompe n'entre pas dans les habitudes troubadouresques, c'est là, avec certains perfectionnements rythmiques et peut-être l'introduction des oiseaux messagers d'amour, tout ce que les troubadours ont pu emprunter aux Arabes. La poésie lyrique des troubadours est donc une création provençale, une plante indigène, une fleur née sous le soleil fécondant du Midi, au souffle générateur de la civilisation chevaleresque.

CHAPITRE III.

LA POÉSIE ÉPIQUE CHEZ LES TROUVÈRES.

I.

LES CHANSONS DE GESTE OU CYCLE DE CHARLEMAGNE.

L'épopée du moyen âge prend sa source dans les chants populaires qui transmettent traditionnellement le souvenir des faits héroïques dont l'imagination du peuple a été frappée. C'est dans les coutumes germaines et celtiques, dans le chant des bardes, dans l'antique *barditus* dont parle Tacite, qu'il faut chercher la première origine des chansons de geste. Les bardes ou les scaldes de la Germanie, nouveaux Tyrtées, chantaient les exploits de leurs aïeux en marchant à la guerre. Chaque nouveau fait d'armes était raconté et célébré au feu du bivouac ou du foyer, en des chants épico-lyriques qui entretenaient dans l'âme de ces farouches enfants du Nord l'ardeur des combats. Comme les Francs, les Goths oublièrent peu à peu, au contact des populations gallo-romaines, les traditions guerrières de la Germanie. Mais les chants de leurs poètes retentissaient encore vaguement dans leur mémoire, longtemps après la conquête. Et aux heures du repos, dans les camps, dans les fêtes et dans les longues soirées d'hiver, ils éprouvaient le besoin d'entendre célébrer les grands événements qui s'étaient accomplis et qui s'accomplissaient à leur époque, et les grands hommes qui en étaient la plus haute personnification, depuis Attila jusqu'à Charles-Martel, Charlemagne et Roland, la terreur des infidèles ; et tous ces guerriers valeureux, compagnons de Charlemagne, dont les noms volaient du Midi au Nord et du Nord au Midi sur les ailes de la renommée. Voilà la source de l'épopée historique chez les Normands et les Francs.

La race des bardes ou poètes guerriers semble même s'être conservée jusqu'au sein du moyen âge : Angelbertus ne chanta-t-il pas en latin le combat de Fontanet où il était au premier rang ? Sans compter Bertholais de Laon qui marchait sous les étendards de Raoul de Cambrai et Taillefer à la bataille d'Hastings. Toutefois, il ne faut pas s'y tromper : les rimeurs de profession, les jongleurs, n'avaient pas les bardes pour ancêtres : c'étaient les héritiers des *joculatores* ou des mimes qui parcouraient la Gaule dans les derniers siècles de Rome amusant les populations gallo-romaines de leurs grossiers spectacles sur la place publique, et de leurs chants licencieux aux fêtes et aux banquets. La poésie lyrique des troubadours sortit de cette source impure sous la double influence germanique et chrétienne, comme la graine sort du fumier quand le soleil a réchauffé la terre de ses feux bienfaisants. Mais les éléments de l'épopée légendaire ou guerrière devaient précéder l'essor de la poésie lyrique, parce que l'âme du moyen âge, à son aurore, était religieuse et guerrière, et que toute passion s'effaçait devant cette double passion. Les jongleurs de la Gaule, poursuivis par les anathèmes de l'Église, renoncèrent forcément à leur poésie sensuelle qui scandalisait la piété des fidèles.

La muse profane fait place à la muse chrétienne. Au lieu des chants érotiques, les jongleurs racontent les légendes de la vie des saints ou les exploits des héros de la race de Charlemagne. Les chants de guerre rythmés sur un mode musical qu'on nommait cantilène conservaient le souvenir des faits historiques dans la mémoire du peuple. Mais la plupart se perdaient par l'action du temps. Ceux qui nous restent, comme le chant de Fontanet et le chant teuton consacrant la victoire de Louis III sur les Normands en 881, ont été conservés ou composés dans les monastères.

Au neuvième siècle, au dixième surtout, à cette époque malheureuse où les populations agenouillées et tremblantes croyaient que le monde allait finir, tous les hommes d'intelligence et tous les hommes d'action, fatigués des combats et voulant se recueillir au soir de la vie, tous ceux enfin que la piété ou le repentir poussait au pied des autels, cherchaient un refuge dans les couvents. C'est là qu'on fit subir aux chansons vulgaires, aux cantilènes héroïques, cette transformation première d'où allaient sortir, sous la main des jongleurs, les romans du cycle de Char-

lemagne. La cantilène germaniqne, gaélique ou romane devient chronique ou poème et s'écrit en latin, comme la chronique de Turpin et le poème de Walther d'Aquitaine. Puis les jongleurs du onzième siècle, s'inspirant de leur époque, traduisent du latin en langue vulgaire, à la cour des seigneurs, ces chroniques ou ces poèmes et y introduisent de nouveaux incidents, de nouveaux épisodes, selon le caprice de leur imagination et les mœurs du temps, et le roman est créé, le roman aux vastes proportions racontant les exploits de Charlemagne et de ses preux et les luttes du Midi contre le Nord, puis les prouesses d'Artus et des chevaliers de la Table Ronde, puis les aventures des héros antiques comme Alexandre, ou des héros modernes comme les croisés dans la *Chanson d'Antioche* et le *Chevalier au Cygne*. C'est là un fait général. Il arrive parfois aussi que les jongleurs travaillent sur des chants primitifs en langue vulgaire, mais c'est l'exception.

L'épopée romane n'est donc pas sortie tout d'une pièce de la tête et de la main des jongleurs ou des trouvères, pas plus que l'*Iliade* n'est sortie tout d'une pièce de la tête d'Homère. Les premiers éléments ont pris naissance sur la scène de l'histoire, dans l'âme et dans l'imagination du peuple. Plusieurs générations, que dis-je ? les siècles ont travaillé à former l'épopée, et un jour tous ces éléments, conçus et élaborés par les siècles, se sont rassemblés sous la main d'un homme doué d'un génie organisateur et d'une langue toute faite, et le monde a possédé ce miracle de poésie qu'on nomme l'*Iliade*. La France n'a pas eu cette bonne fortune : le génie et la langue ont manqué. Les jongleurs, les troubadours et les trouvères ont créé des épisodes, des incidents, des développements ; mais, en somme, ils n'ont fait que des traductions libres de poèmes latins, en d'autres termes, des romans (1) ou chansons de geste (2).

C'est pour cela que de nouvelles mains les renouvelaient sans cesse, selon les besoins et selon l'esprit du temps, et c'est pour cela aussi que la plupart des auteurs sont restés inconnus.

Quoi qu'il en soit, ces vieux poèmes, si imparfaits quand on les compare aux types classiques, sont pour nous du plus haut

(1) On donnait au moyen âge le nom de roman à la langue vulgaire et à tout ce qui s'écrivait dans cette langue.

(2) *geste*, du latin *gestum*, exploit.

intérêt, car nous y trouvons l'histoire de l'esprit et du cœur humain durant le moyen âge, et les titres de gloire de nos ancêtres sur les champs de bataille et les vertus divines et humaines qui ont enfanté notre civilisation. Pour être juste, je me trompe, pour être vrai, il faut reconnaître que les monastères furent le grand laboratoire de l'épopée. Ainsi s'explique la couleur religieuse de tous ces poèmes, en harmonie parfaite d'ailleurs avec les croyances de l'époque.

Voyons maintenant quelle fut la part du nord dans la culture épique. Nous verrons ensuite quelle fut celle du midi.

Les ducs de Normandie, quoique Germains de naissance, avaient adopté les mœurs des anciens habitants de cette contrée, et s'attachaient à faire oublier leur origine en adoptant l'idiome des vaincus. Mais elle était ennemie du repos cette race de corsaires et de guerriers intrépides qui avaient conquis, à la pointe de l'épée et malgré les rois, le territoire de la Neustrie, et dont un de leurs chefs, Guillaume le Bâtard, venait de faire la conquête de l'Angleterre : leur caractère aventurier les rendait avides d'actions héroïques sur les champs de bataille et de récits héroïques dans leurs châteaux.

C'est là surtout que les jongleurs et les ménestrels allaient dire leurs chansons épiques à la manière des aèdes et des rhapsodes de la Grèce, pour charmer, par de longs récits, les ennuis des barons, des châtelaines, des damoiselles et des pages, après la vie monotone des longs hivers passés dans des châteaux isolés, sans joutes, sans pèlerins, sans visiteurs. Ces *Chansons de geste* étaient écoutées dans un religieux silence ; et l'intérêt de ces récits était doublé par la sécurité de l'existence, qui permettait de jouir de la vie en rompant une lance en imagination avec le héros dont on racontait les aventures. Quand arrivait l'automne, le chanteur partait emportant l'or dans sa mallette et souvent l'amour de la châtelaine dans son cœur, pour nourrir son imagination pendant l'hiver qu'il consacrait à de nouveaux chants.

Peu à peu cependant les jongleurs cessèrent de composer eux-mêmes les chants épiques, et descendus au métier de bateleurs, ces bohèmes de la poésie firent place aux vrais inventeurs, aux savants, aux clercs, aux *trouvères*, en un mot, qui mirent plus d'art dans leurs récits. Ces nouveaux chantres variaient les aventures autour des mêmes personnages et y ajoutaient un vernis d'élégance, comme il convenait à des lettrés.

Nous devons à l'inspiration et à l'érudition des trouvères cette immense collection de chants épiques que dominent les trois grandes figures historiques ou fabuleuses de *Charlemagne*, d'*Artus* et d'*Alexandre le Grand*, astres radieux qui ont ébloui l'imagination du peuple, et autour desquels viennent graviter tous les événements contemporains.

Les poèmes du cycle carolingien représentent des événements de toute nature, selon le temps où ils furent écrits. Là se rencontrent Clovis, Dagobert, Charles le Chauve et même les princes de la dynastie capétienne. Les descendants du grand Empereur étaient détrônés quand ces poèmes furent chantés à la cour des seigneurs féodaux. On y reconnaît l'orgueilleuse indépendance de ces fiers barons qui ont secoué le joug de la royauté. C'est la féodalité chevaleresque avec ses mœurs farouches, son audace intrépide, son humeur batailleuse, sa foi humble et soumise. Ils ne rêvent que joutes, duels et combats ; et quand, avec une sublime insouciance, ils ont exercé leur bravoure, vous les voyez, sombres et rêveurs au milieu de leurs châteaux déserts, méditer quelque nouvelle aventure pour échapper à l'odieuse monotonie de leur fastueuse existence. Les combats sont pour eux un besoin avant d'être un calcul. C'est par là qu'ils sont poétiques. Ici comme au temps d'Homère, l'instinct règne en dominateur absolu ; pas de barrière qui puisse arrêter ce torrent quand il déborde. Il faut voir les compagnons de Charlemagne au milieu du danger. Ils éprouvent alors je ne sais quelle sauvage ivresse qui n'a d'égale que leur sang-froid. Dieu seul est assez fort pour courber ces fronts orgueilleux.

Roland, l'invincible paladin du grand Charles, entre en lice avec Olivier, un de ses frères d'armes. En vain les casques se brisent et les épées volent en éclat ; en vain les chevaux sont hachés en pièces. On suspend la lutte pour la recommencer. Les héros ont soif, ils boivent à la même coupe ; car ce n'est pas la haine qui les inspire, c'est la bravoure. Le duel se poursuit pendant des jours entiers. Les champions sont harassés de fatigue, et Roland menace de passer quatre jours encore sans manger ni boire plutôt que de crier merci, quand tout à coup un ange descend du ciel, et, s'adressant avec douceur aux fougueux chevaliers, les engage à déposer les armes et à se rendre à Roncevaux pour combattre les mécréants Alors la lutte cesse, et l'épée ne se rougira plus que du sang des infidèles. Voilà les héros des

poèmes de Charlemagne, terribles dans la guerre et tremblants devant la foi. Le merveilleux chrétien se retrouve ici dans toute sa sublime simplicité. Plus tard, quand l'influence des Arabes eut popularisé le merveilleux féerique, on vit les paladins de Charlemagne entrer en commerce avec les fées, ces sirènes et ces Circés de l'Orient qui endormaient l'imagination dans des palais enchantés. Un poème du treizième siècle, ayant pour sujet *Ogier le Danois* (1), nous représente le paladin de Charlemagne séduit par la fée Morgane, et oubliant la gloire dans les délices d'un amour fantastique, comme Renaud dans les jardins d'Armide.

C'est ainsi que les Français, avant que leur idiome fût sorti de l'enfance, abandonnaient, pour les rêves creux de l'Orient, les grandes sources du merveilleux chrétien que Rabelais devait tarir dans son gigantesque bourbier et que Boileau devait remplacer hélas ! par les statues renversées du polythéisme. Étonnez-vous encore après cela que l'épopée soit devenue impossible en France !

Mais quel est donc, me direz-vous, ce monde bizarre où nous voyons Charlemagne et ses douze pairs mêlés à des aventures dont ils ne se doutaient pas dans leurs tombeaux ? Je vais tâcher de répondre à cette question, en examinant brièvement avec vous le choix du héros et la nature des événements racontés par les trouvères. La matière en vaut la peine, puisque c'est le cycle carolingien qui a produit le *Roland furieux* de l'Arioste, le chef-d'œuvre des poèmes chevaleresques, et le modèle inimitable de l'épopée badine. Nous aurons d'ailleurs à tirer de grands enseignements de ce court aperçu.

Nous avons montré les sources des romans carolingiens, ou chansons de geste. Les cantilènes primitives ne peuvent pas être considérées comme des rhapsodies épiques, car elles roulaient sur des faits particuliers, recueillis sans coordination et destinés à perpétuer le souvenir des grandes choses accomplies par les Francs. Ces cantilènes respiraient sans doute le génie des batailles, l'enthousiasme de la guerre ; mais les événements n'étaient pas assez à distance pour permettre aux poètes de les transformer à la lumière de l'idéal. Le seul idéal de l'époque

(1) C'est un remaniement du poème de Raimbert de Paris, écrit au douzième siècle.

carolingienne, c'était le sentiment religieux. La guerre n'avait qu'un but : la défense du christianisme, le triomphe de la croix. Quel que fût l'instinct belliqueux des Francs, les guerriers du sang de Charlemagne ne combattaient pas pour le plaisir de vaincre et de conquérir des lauriers. La guerre était chantée comme elle était faite, non parce qu'elle était belle, mais parce qu'elle était sainte. Cet idéal religieux de la cantilène présida au berceau de la chanson de geste, qui apparut à la fin du onzième siècle. Les chants primitifs, transmis par la tradition, devaient s'altérer et s'étendre en passant de bouche en bouche, d'une génération à l'autre, au milieu des bouleversements qui suivirent le règne de Charlemagne et qui préparèrent l'avénement de la féodalité. L'importance acquise durant deux siècles par les grands seigneurs, au préjudice de la royauté, avait déjà fait naître des chants d'une certaine étendue qui célébraient les gloires provinciales. Mais les masses restaient indifférentes à toutes ces productions dans le dialecte des Francs : pour toucher la fibre populaire, il faut parler la langue du peuple. Quand le génie du Nord, nuageux, mais fier et indomptable, s'unit à l'idiome vulgaire, à la langue romane, l'épopée fut conçue, et la réalité reçut le baptême de l'idéal. Les anciens jongleurs s'étaient placés en dehors de l'histoire générale, pour raconter des faits isolés. En l'absence de documents historiques, la vérité devait se couvrir du voile de la fiction. L'art pouvait y substituer la vraisemblance, et disposer à son gré les événements, selon les lois de la gradation et de l'intérêt dramatique. Le principe d'unité exigeait un idéal de héros et un centre commun d'action. Le choix du héros était fait d'avance : il était imposé par l'imagination publique ; il n'y avait, sous ce rapport, rien à inventer.

Charlemagne, par son génie, ses vastes plans, ses fabuleuses conquêtes contre les Saxons, les Lombards, les Sarrasins, et enfin par la renaissance des sciences et des lettres, avait laissé dans l'imagination des hommes un long éblouissement de gloire : c'était le héros populaire par excellence. La faiblesse de ses successeurs l'avait encore grandi dans les souvenirs du peuple. Toutes les nations de l'Occident étaient pleines du bruit de ses exploits. Les premiers poètes normands, avec un tact admirable, comprirent tout le parti que pouvait tirer la poésie d'un type aussi accompli.

Mais dans quels événements allait-on jeter le héros ? Les principales conquêtes de Charlemagne, c'étaient ses glorieuses expéditions contre les Saxons païens. Le souvenir de ces guerres devait être agréable aux ducs de Normandie, qui venaient de conquérir l'Angleterre contre la dynastie des Anglo-Saxons. Mais l'homme ne peut se soustraire aux événements qui l'entourent. Il faut que la poésie, la poésie objective, écho des impressions de la foule, soit l'incarnation du temps, le résumé vivant du siècle qui l'a fait naître : sans cela, elle n'est rien qu'un art sans entrailles, un avorton né d'un cerveau malade et expirant dans son berceau, faute d'être réchauffé sur le sein du peuple, dont l'âme seule a le don de cette naïve et inconsciente poésie.

Or quel était le siècle où l'ombre de Charlemagne se levait ainsi en secouant le linceul du passé ? C'était le siècle où la voix d'un pontife avait rassemblé l'Occident chrétien pour arracher aux mains des infidèles la Ville sainte, où le fils de Dieu fait homme était mort pour l'humanité. Tous les peuples s'étaient rencontrés dans une même pensée : la lutte entre le Christianisme et le Mahométisme, l'Évangile et le Coran, la Croix et le Croissant. C'était là l'unité épique du moyen âge, fondée sur des événements réels qui remuaient l'univers entier. La haine antique contre les Saxons que Charlemagne avait vaincus dans vingt-trois batailles, est oubliée et ne trouve d'écho que dans un seul poème. Arabes, Maures, Sarrasins, voilà l'ennemi commun. La guerre religieuse contre les fils de Mahomet, tel est l'idéal de l'épopée. C'est une question de vie ou de mort pour l'Occident. Les masses ont compris le danger. La poésie épique ne pouvait échapper à cette influence : elle devait s'élever au diapason de l'émotion populaire. Aussi voyez le travail de l'imagination publique. Charlemagne avait refoulé les Sarrasins et préservé l'Occident de l'invasion musulmane ; c'était assez pour en faire le géant de la civilisation chrétienne. La célèbre bataille de Poitiers, remportée sur les Arabes par Charles Martel, les victoires de Pepin, tout cela rejaillit sur le nom de Charlemagne. Ce fut lui qui recueillit toute la gloire de sa race. Les guerres contre les Maures en Espagne avaient surtout frappé l'esprit du peuple. C'est en vain que l'armée française avait essuyé une défaite à Roncevaux. Les preux compagnons de Charlemagne restèrent la terreur des ennemis de la foi. Quand les Normands firent la conquête de l'Angleterre, la

Chanson de Roland (1), le plus remarquable poème du cycle carolingien, retentit sous la bannière de Normandie et de Bretagne, et l'ombre du terrible chevalier combattit à la tête de l'armée française à la fameuse journée de Hastings, qui soumit la Grande-Bretagne aux descendants de Rollon.

Mais la poésie, déjà coupable de tant de sublimes anachronismes, ne s'arrêta pas dans cette voie féconde ouverte par l'imagination populaire. Quand le théâtre de la guerre fut transporté dans l'Orient lui-même, on fit voyager en Palestine Charlemagne et ses preux. Des auteurs inconnus, des moines sans doute, firent, du fond de leurs cellules, d'innocentes réclames pour leurs couvents, en mettant Charles de France en relation avec saint Jacques de Galice, et célébrant les fondations pieuses attribuées à la généreuse initiative du grand Empereur. C'est dans ce genre de roman que les récits légendaires, féconds en merveilles, venaient alimenter la crédulité publique et créer ces superstitions populaires si préjudiciables au christianisme de raison, mais si poétiques et si salutaires dans ces siècles de foi où le peuple, livré à la brutalité et au despotisme humiliant des seigneurs féodaux, trouvait dans les cloîtres un asile, et dans les vertueuses fictions de la mythologie chrétienne une consolation et un refuge contre les misères de la vie et les dégradantes occupations de leur existence corvéable. Une de ces épopées monacales conduisait Charlemagne et ses douze pairs dans Jérusalem plutôt en pèlerins qu'en conquérants ; et, après avoir fait accomplir quelques prodiges sacrés en leur faveur, les montrait revenant de ce lointain voyage, couverts, pour tout trophée, des reliques de quelques saints populaires arrachés par miracle aux mains des infidèles. On ne se borna pas à ces pacifiques aventures : les héros carolingiens furent mêlés aux événements des croisades, dont Charlemagne, autrefois en rapport avec le calife Haroun-al-Raschid, était considéré comme le promoteur par ses victoires sur les Sarrasins. Les aventures se multiplièrent autour du nom de Roland, devenu le type des chevaliers. Le monde oriental avec tous ses prestiges élargissait la sphère de l'imagination. Lorsque la Chine elle-même fut connue de l'Occident,

(1) Ce poème est-il de *Turoldus* ou *Théroulde*, nom que porte le manuscrit du onzième siècle ? On comprend l'incertitude devant l'impersonnalité de l'épopée. L'œuvre a subi plusieurs remaniements qui l'ont portée successivement de quatre mille deux à dix mille vers.

on vit Roland, épris de la princesse imaginaire du Cathay, remuer ciel et terre pour la posséder, et frappé de démence, quand d'insurmontables obstacles vinrent se dresser devant son amour.

On se demande involontairement pourquoi le célèbre paladin de Charlemagne a plus d'importance que son maître dans la plupart de ces poèmes carolingiens. La raison en est simple, pour qui connaît l'esprit de l'époque : les grands vassaux devenus, depuis les rois fainéants, les rivaux de leurs souverains, tenaient la monarchie en échec et jouissaient de l'abaissement des rois. C'est pour flatter cet orgueil que les trouvères mirent les preux chevaliers sur le premier plan du tableau, et parlèrent des rois avec peu de respect et parfois avec ironie (1). Charlemagne était trop grand pour être mis au niveau de ses successeurs ; on en fit un gigantesque fantôme sans réalité, une statue colossale, effrayante pour les ennemis de la foi chrétienne, mais incapable de porter ombrage à l'indépendance féodale. Bien plus, si l'imagination publique n'avait pas fait une loi aux poètes de consacrer ce nom comme incarnation d'un principe, Charlemagne eût été bientôt renversé de son piédestal. Il n'est pas homme d'action ; ses paladins sont les vrais héros de tous ces poèmes ; il est la tête, eux sont le bras. Or, à l'époque dont nous parlons, le bras était tout. Il ne serait pas même juste d'appeler ce fantôme le pivot de l'épopée. Ce n'est, en réalité, qu'un cadre où sont jetés les événements qui forment le tableau du monde féodal et chrétien. Sans doute, les romans carolingiens, écrits sous l'influence de la royauté, conservaient à Charlemagne toute l'importance de son rôle historique ; mais les grands vassaux de la couronne, jaloux de leur indépendance, attaquaient la monarchie, sous le nom de Charlemagne, dans les poèmes inspirés par eux.

Un curieux phénomène, c'est la manière dont l'imagination procède pour idéaliser les événements dans ces siècles épiques. Remarquez que l'idée n'est rien en poésie sans la personnification. Nous l'avons observé en Grèce, à l'époque d'Homère, où l'art, en se formant, se modelait sur la nature, et non la nature sur l'art. Tant que l'idée n'a pas pris corps, il peut y avoir fantaisie, mais non pas poésie populaire, accessible à tous.

(1) Le poème d'*Ogier le Danois*, par Raimbert de Paris, personnifie la lutte des grands vassaux contre la royauté.

Tout prend un corps, une âme, un esprit, un visage,

a dit Boileau ; mais il entendait par là *l'allégorie*, qui ne doit être qu'une enveloppe métaphorique, sous peine de ruiner la poésie, en substituant l'idée à la personne humaine. Dames *Vertu*, *Loyauté* et autres damoiselles de cette espèce, inventées plus tard par la poésie du moyen âge à son déclin, sont les vains fantômes, les abstractions chimériques, les impalpables symboles que la raison des siècles de décadence littéraire fait asseoir sur le vide de l'imagination ou des croyances. Ce n'est pas ainsi que procède l'épopée primitive. La réalité historique fait le fond de la poésie destinée à retracer l'image des événements. Les mœurs sont décrites sans vaine recherche de mots dans toute leur vérité humaine. C'est ainsi que l'armure pesante des seigneurs et chevaliers féodaux, leurs forts destriers, les machines de guerre, l'oriflamme, les gonfalons, la bannière, sont évoqués par la magie, non de la fiction, mais de la réalité. Ces instruments n'ont de valeur que par l'adresse et le courage des guerriers qui les font servir à leur usage. Eh bien, voilà ce qui attache l'imagination. Jugez-en par cet épisode de la *Chanson de Roland* : la défaite de Roncevaux, plus grande qu'une victoire. Roland, surpris par trahison dans ce défilé avec l'arrière-garde de l'armée française, avait fait des prodiges de valeur en luttant contre l'immense armée des Sarrasins d'Espagne. Succombant enfin sous le nombre, il s'était décidé, pour appeler Charlemagne, à faire retentir son cor d'ivoire, qu'on entendait à trente lieues à la ronde. C'était trop tard. Roland, blessé à mort, se retire sous un rocher pour mourir. Il adresse alors ses adieux à son épée, et, pour épargner à cette noble Durendal la honte de tomber aux mains des infidèles, il veut la briser contre le roc, et c'est le roc qui se brise. Écoutez ce langage : « Roland sent bien qu'il a perdu la vue ; il se lève et tant qu'il peut s'évertue. Sur son visage la couleur s'est effacée. Il prend toute nue son épée Durendal. Devant lui est une roche brune, il y frappe dix coups par douleur et par rage. L'acier grince, mais ne se rompt ni ne s'ébrèche… Quand il s'aperçoit qu'il ne peut briser son épée, en dedans de lui-même il commence à la plaindre : « O Durendal, comme tu es claire et blanche ! Comme tu reluis et flamboies en face du soleil ! Charles était aux vallons de Maurienne quand Dieu, du haut du ciel, lui manda par son ange

de te donner à un vaillant capitaine ; c'est alors qu'il la ceignit à mon côté, le noble roi, le grand empereur ! Avec elle, je lui ai conquis Anjou et Bretagne ; avec elle, Maine et Poitou ; avec elle, la libre Normandie ; avec elle, j'ai conquis de même Provence et Aquitaine, la Lombardie et la Romagne entière ; avec elle, j'ai conquis la Bavière et les Flandres, la Bourgogne et la Pouille entière, Constantinople, dont il reçut l'hommage ; en Saxe il a fait son bon plaisir. Avec elle, j'ai conquis Écosse, Galles, Irlande et l'Angleterre qui fut son domaine privé. Combien ai-je conquis de terres et de pays que possède aujourd'hui Charles, le roi a la barbe chenue ! A cause de cette épée j'ai aujourd'hui douleur et amertume. J'aime mieux mourir que de la laisser aux mains des payens. Seigneur Dieu le Père, ne permettez pas une pareille honte pour la France ! » — Roland frappe sur une pierre grise ; il en abat plus que je ne puis vous dire. L'épée grince sans se rompre ni se briser ; le fer remonte en amont vers le ciel. Quand le comte s'aperçoit qu'il ne la brisera pas, il la plaint en lui-même avec résignation : « O Durendal, comme tu es belle et sainte ! Dans ta garde dorée il y a bien des reliques : une dent de saint Pierre, du sang de saint Basile, des cheveux de Monseigneur Saint Denis et du vêtement de sainte Marie. Non, il n'est pas droit que des payens te possèdent. Tu dois être maniée par des chrétiens. Puisses-tu n'être jamais aux mains d'un homme capable de lâcheté ! Combien de vastes domaines par toi j'aurai conquis que tient aujourd'hui Charles à la barbe fleurie et qui font aujourd'hui la force et la richesse de l'empereur. » (1) Il n'y a rien dans Homère qui soit comparable en son genre à ce fragment épique. Vous avez cette épée devant les yeux, et qu'y voyez-vous ? Est-ce l'industrie de l'armurier ou les propriétés meurtrières de cette arme puissante ? Non, c'est l'âme de Roland qu'elle semble respirer ; ce sont ses adieux dont elle est encore humide ; ce sont les contrées qu'elle a conquises ; ce sont les reliques qu'elle renferme et qui la sanctifient ; c'est la brèche qu'elle a faite dans le rocher avec le bras de Roland qui la tient encore dans ses mains redoutables. Voilà l'épopée, et voilà la poésie, c'est-à-dire la nature prise sur le fait, mais

(1) Voir ce fragment de la *Chanson de Roland* dans *Aubertin*, Origine et formation de la langue et de la métrique françaises.

M. d'Avril a donné une traduction en vers de ce poème. L'épisode de la mort de Roland a inspiré, on le sait, un chef-d'œuvre à Alfred de Vigny.

ennoblie, spiritualisée par le cœur humain, et non façonnée par un art raffiné qui lui substitue des formes conventionnelles et crée des machines au lieu d'hommes.

Mais il est une autre condition indispensable pour constituer l'idéal épique : *c'est le lointain des événements* à l'époque de la formation des nationalités. Homère n'a pas vécu au siècle d'Achille et d'Agamemnon, les trouvères n'ont pas vécu au siècle de Roland et de Charlemagne. L'Orient, théâtre de la guerre de Troie et des croisades, était loin de l'Europe. Éloignement des temps, éloignement des lieux, c'est la transfiguration des faits dans l'imagination des peuples. Ainsi grandissent les événements. L'épopée est la réalité vue à distance, à travers le prisme de l'imagination. Seulement, nous l'avons fait remarquer, il ne faut pas que la liberté ait mis la sape dans l'édifice imposant des traditions.

A l'époque des croisades, les conquêtes de Charlemagne avaient eu le temps de prendre des proportions idéales dans les souvenirs populaires. Mais comment comprendre cet anachronisme qui mêle les héros carolingiens aux croisés ? L'imagination ne connaît pas le chiffre. Les peuples retiennent les faits qui les frappent, mais négligent les dates qui tuent la fiction. Le besoin de rattacher les événements à une personnification éclatante fait qu'une foule de poètes suivent la voie tracée par leurs devanciers. De là les cycles épiques au moyen âge comme dans l'antiquité grecque. On ne connaissait pas encore assez les grands résultats des croisades pour consacrer les exploits des chevaliers chrétiens en Orient. On s'y essaya pourtant en France dès le douzième siècle. Un poème de ce genre, dont on ne peut trop déplorer la perte, a été écrit à cette époque par un chevalier tourangeau, Grégoire de Béchade. Un autre poème sur la conquête de Jérusalem nous est resté sous le nom du *Chevalier au Cygne*, mais l'œuvre est de peu de valeur. Enfin la *Chanson d'Antioche*, qui ne manque pas d'intérêt, retrace avec assez d'exactitude le siége et la prise d'Antioche, au temps de la première croisade. Ces entreprises mémorables attendaient pour se révéler au monde dans tout leur éclat la sanction du temps, un génie, une langue perfectionnée. Elles trouvèrent cette triple consécration dans l'immortel chef-d'œuvre du Tasse.

Après avoir atteint son idéal poétique par la gravitation de tous les événements autour de la grande figure de Charlemagne

faisant la guerre aux Sarrasins, et après avoir subi tour à tour l'influence politique des croisades à l'extérieur, but suprême de tous les efforts du moyen âge ; puis de la royauté, qui exaltait la personne de Charlemagne, et de la féodalité, qui sacrifiait le monarque aux grands vassaux ; de la bourgeoisie enfin, qui commençait à réclamer ses franchises communales, la chanson de geste dégénéra peu à peu, sous l'action des poètes cycliques qui, du treizième au quinzième siècle, remanièrent, d'après l'histoire et la légende, les poèmes carolingiens, et les divisèrent en trois familles : la geste du roi de France, féconde en exploits chevaleresques (1) ; celle de Garin de Montglane représentant la fidélité du Midi, et celle de Doon de Mayence, la rébellion du Nord. Tandis que les chefs succombaient sous un fardeau trop lourd pour leurs épaules, les fils relevaient la gloire paternelle dans des luttes héréditaires, dont ils acceptaient comme un devoir la solidarité. Mais la plupart de ces généalogies étaient d'invention pure. Les personnages historiques se trouvaient placés en dehors de leur véritable sphère d'activité politique et sociale. La fiction détrônait l'histoire ; l'art, ou plutôt l'artifice, tenait lieu d'inspiration. Les romans de la Table ronde, en substituant l'amour et le merveilleux à l'idée religieuse et guerrière, hâtèrent la décadence de l'épopée primitive, que consomma le roman d'aventures, en ôtant tout fondement solide et vrai à la fiction, en faisant voyager la muse épique dans le monde de la fantaisie, dans le pays de la chimère.

Il n'en reste pas moins établi que l'épopée carolingienne, dans sa première floraison, est la seule épopée nationale de la France, à laquelle il n'a manqué que trois choses : la constance dans l'emploi du merveilleux chrétien, la conception de Corneille et la plume de Racine, pour être placée au rang des premiers chefs-d'œuvre de la poésie épique chez tous les peuples.

(1) Comme le roman des *Quatre fils Aymon*, écrit par Huon de Villeneuve, sous le règne de Philippe-Auguste.

II.

Cycle d'Artus ou de la table ronde.

A mesure que se déroule la civilisation du moyen âge, nous voyons l'imagination française déserter l'épopée pour le roman d'aventures. Le premier cycle épique était tout féodal et chrétien. La chevalerie qui se forme au XIIe siècle sous l'empire de l'Église ne tarde pas à lui échapper : devenue aventureuse et galante par l'influence des Arabes et des troubadours, elle renonce aux preux de Charlemagne et va puiser dans les chants populaires des bardes gallois de la Bretagne armoricaine le nom d'Artus, chef des Bretons d'Angleterre, détrônés par la conquête anglo-saxonne au sixième siècle. L'Église toutefois fut la première à s'emparer encore de ce nouvel élément civilisateur. Ces chants populaires se développent, comme les cantilènes carolingiennes, au fond des cloîtres, sous forme latine, pour être traduits en langue d'oïl par les trouvères. Les romans se forment tantôt d'après le manuscrit monacal, tantôt d'après les chants, les lais, les poèmes en langue vulgaire. Il y eut même une branche exclusivement enfantée dans le cloître : le *Saint-Graal*, dont nous parlerons plus loin.

Parmi les traditions celtiques ou galloises se rattachant au nom d'Artus figurait l'ingénieuse fiction de la *Table Ronde*, où tous, sans distinction de rang, étaient admis, dans le palais du souverain, à goûter les charmes d'une splendide hospitalité. Les trouvères des seigneurs normands, vainqueurs des Saxons païens, firent de ce héros l'idéal du chevalier galant (1). La cour du roi Artus devint le rendez-vous de toute la fleur de la chevalerie européenne. Ce n'étaient que fêtes et plaisirs, aventures guerrières et galantes ; les tournois, ces jeux olympiques de la féo-

(1) Les traditions bretonnes furent recueillies dans le *Roman de Brut*, par Maître Robert Wace, clerc-liseur de la cour d'Angleterre au XIIe siècle, qui est aussi l'auteur du *Roman de Rou* ou *Rollon*, consacré à célébrer le règne et les conquêtes des ducs de Normandie. Ce sont deux poèmes historiques, mine féconde pour les trouvères. Il y faut ajouter la *Chronique des ducs de Normandie* de Benoist de Sainte-More.

dalité chevaleresque, inventés pour donner carrière à l'humeur belliqueuse des seigneurs féodaux, furent le théâtre des prouesses militaires de ces paladins avides de gloire et d'amour. Les dames récompensaient de leurs mains délicates les heureux vainqueurs, et les trouvères, autres Pindares, célébraient leur vaillance et leur courtoisie. On reconnaît déjà cette tendance lyrique qui vient se mêler au récit, et troubler ses flots limpides en les arrêtant dans leur cours pour les faire remonter à leur source jaillissante, le cœur humain. Cet élément perturbateur fait ressembler l'épopée à cette fontaine enchantée des romans d'Artus dont les eaux faisaient en sortant un bruit d'orage. Les deux mobiles de la chevalerie, la *galanterie* et le *point d'honneur*, amenèrent les courses aventureuses où les preux allaient cueillir les lauriers de la gloire pour venir les déposer aux pieds des belles : voilà les fictions qui devinrent le fond romanesque de l'épopée ; mais la réalité disparaissait dans les jeux fantastiques de l'imagination. Le merveilleux féerique des Arabes vint associer ses brillants fantômes aux fabuleux exploits des chevaliers errants.

L'exaltation passionnée d'un amour idéal produisit d'abord l'enthousiasme, principe du lyrisme. Mais le sentiment en se perdant dans les développements du récit devait peu à peu tourner au sentimentalisme raffiné, à la grâce maniérée, à la délicatesse recherchée, à l'élégance affectée, à l'esprit fin et ingénieux, mais enfin à l'esprit. C'est là l'écueil de la muse française ; c'est sa qualité, mais aussi son défaut. La galanterie poétique, donnant tête baissée dans la fiction, se livra sans frein à tous les caprices de la fantaisie. Il est curieux de rapprocher de leurs sources bretonnes les poèmes des trouvères (1). C'est alors que

(1) Les *Contes populaires des anciens Bretons* publiés par M. de La Villemarqué ont jeté une vive lumière sur les origines des romans du cycle d'Artus. La comparaison entre ces contes de la Bretagne armoricaine et les poèmes de Chrestien de Troyes nous fait assister au travail qui s'est accompli dans l'imagination et dans les mœurs du sixième au douzième siècle.

Voici un tableau de la cour d'Artus, d'un barde du Glamorgan, nommé *Jeuann Vaour*, qui remonte au commencement du XII[e] siècle : « L'Empereur Artus était à Caerléon-sur-Osk. Or un jour il était assis dans sa chambre, et avec lui se trouvaient Owenn, fils d'Urien (c'est l'*Ivain* ou *Chevalier au lion* de Chrestien de Troyes) et Kenon, fils

l'on voit la distance qui sépare les chants populaires de la poésie civilisée et de l'art des esprits cultivés. La simplicité, la naïveté, le naturel des bardes gallois ont perdu toute leur fraîcheur native, tout leur parfum virginal, dans les romans du cycle armoricain. La pensée se délaye dans un flux intarissable d'expressions alambiquées, dans de longues descriptions anatomiques pleines de subtilités sentimentales. On en peut juger par le poème du *Chevalier au Lion*, de Chrestien de Troyes, le plus habile et le plus fécond des trouvères. Ce poème, qui date de la seconde moitié du douzième siècle, porte la marque d'un esprit délicat et malin, aussi ingénieux dans sa délicatesse que dans sa malice, gaulois et galant, c'est tout dire. Écrivain de talent pour son époque, il ne manque ni de richesse ni d'éclat (1). Mais on sent que le poète n'est plus en présence d'un auditoire qui l'inspire, et l'avertit par son attitude des écarts de sa muse. Ce petit vers de huit syllabes, adopté par les trouvères, les exposait d'ailleurs aux descriptions diffuses et prolixes. On devait finir par trouver la prose plus

de Kledno, et Kai, fils de Kener, Gwennivar et ses femmes travaillant à l'aiguille, près de la fenêtre.

« Et l'on ne pouvait pas dire qu'il y eût un portier au palais d'Artus, car il n'y en avait point... (marque d'hospitalité chez les rois bretons pour laisser l'entrée libre aux visiteurs). Or l'empereur était assis au milieu de la chambre, dans un fauteuil de joncs verts, sur un tapis de drap aurore, et il s'accoudait sur un coussin de satin rouge. Et il dit : « Si vous ne vous moquez pas de moi, seigneurs, je vais faire un somme, en attendant l'heure du repas, et vous pouvez conter des histoires et vous faire servir par Kai une cruche d'hydromel et quelques viandes. »

« Et l'empereur s'endormit. »

Et les histoires commencèrent. Tout cela est très simple chez le conteur gallois. Cinquante ans plus tard, Chrestien de Troyes s'emparant de ce conte en fait une suite d'aventures galantes où les descriptions et les récits s'allongent indéfiniment. C'est tout un cours de galanterie raffinée. Au point de vue de la courtoisie et de l'élégance de la forme, on se croirait à plusieurs siècles de distance, tant est grande la transformation des mœurs. Les contes populaires sur le roi Artus de Bretagne ne sont plus qu'un prétexte, un cadre choisi par les trouvères pour le tableau des prouesses de la chevalerie.

(1) Chrestien de Troyes, trouvère champenois qui a vécu à la cour du comte de Flandre, Philippe d'Alsace, et qui a été le poète favori de Marie de France, comtesse de Champagne, est l'auteur des principaux poèmes ou romans du Cycle d'Artus : *Perceval le Gallois*, le *Chevalier au Lion*, *Erec et Enide*, *Cligès*, *Lancelot du Lac* ou *de la Charrette*, *Guillaume d'Angleterre*, *le Saint-Graal*, *Tristan et Yseult*.

complaisante encore pour disserter sur la galanterie. C'est ce qui arriva au quatorzième siècle, où les auteurs, privés d'inspiration, rendaient le public indifférent aux œuvres d'art. On vit alors le roman refléter non sans charme les minauderies des boudoirs, et donner un avant-goût des précieuses de Rambouillet.

Parmi les poètes du cycle d'Artus, il en est un qui par la simplicité et la forme concise du récit se rapproche des bardes de Bretagne : c'est *Marie de France* dont les *lais* retracent des aventures héroïques d'un touchant intérêt (1).

Nous avons vu la chevalerie mondaine et galante échapper au clergé par ses prouesses amoureuses. Mais l'Église, comprenant tout ce qu'il y avait de national dans les traditions celtiques y mit son empreinte en inventant la chevalerie du Saint-Graal, qui va à la recherche du vase dans lequel Joseph d'Arimathie recueillit le sang de Jésus-Christ. Un ordre des chevaliers religieux, analogue aux templiers, fut institué pour la défense de ce vase mystique dont nul profane n'osait approcher. Une pureté angélique était nécessaire pour faire partie de cette milice sacrée. Le Saint-Graal était le symbole de la doctrine chrétienne. Malgré la froideur de l'allégorie, les poèmes de cette seconde branche du cycle d'Artus, dont le plus remarquable est le *Perceval* de Chrestien de Troyes, se distinguent par une inspiration mystique et un respect religieux pour le sacerdoce qui font reconnaître l'influence du clergé si puissante dans ces siècles de foi. Le caractère de ces poèmes du cycle d'Artus n'est pas moins européen que celui du cycle de Charlemagne.

Tous les peuples ont puisé à pleines mains dans ces deux sources fécondes. Dante, Pulci, Boiardo, l'Arioste, le Tasse, Chaucer, Spenser, Shakspeare, Milton, Walter Scott et les poètes allemands se sont nourris des romans chevaleresques, et ont exploité avec succès cette mine inépuisable, non d'idées,

(1) Les lais de Marie de France appartiennent à la fin du XII[e] et au commencement du XIII[e] siècle. Elle a passé de longues années en Angleterre, sous le règne de Henri III, et peut-être à sa cour. On ne sait où elle est née : les uns disent en Flandre, d'autres à Compiègne ou à l'Ile-de-France. Elle était d'origine française. La preuve en est dans l'Épilogue de ses fables : Marie ai num, *si sui de France*. Son œuvre se compose de 14 lais, de 103 fables et de quelques autres pièces. Ses fables, dont le recueil a pour titre *Ysopet*, du nom d'Esope, sont aussi délicates que vivantes. On n'a rien fait de mieux en ce genre, au moyen âge.

mais de faits, d'aventures, de fictions, où se révèlent, avec plus de vérité que dans l'histoire, les mœurs de la société du moyen âge. C'est aussi dans les romans du cycle d'Artus qu'il faut chercher le principe de ces descriptions à perte de vue qui dispensent d'invention, et dont l'influence a vicié la littérature française, non-seulement dans le roman, mais jusque dans les genres les plus sérieux.

III.

Cycle de l'antiquité. — Le roman d'Alexandre le Grand.

Jurqu'à présent, nous n'avons trouvé aucun souvenir de l'antiquité classique. Le latin cependant était toujours cultivé, mais seulement par l'Église, qui conservait au fond des monastères les monuments de la Grèce et de Rome. Un écho lointain de l'antiquité, prélude de la renaissance dont l'Italie allait donner le signal, retentit au douzième et au treizième siècle, sous les règnes de Henri II d'Angleterre et de Philippe-Auguste. Les héros de la Grèce furent ressuscités par les trouvères, héritiers des jongleurs, qui se piquaient d'érudition et dont la plupart, employés à quelque fonction ecclésiastique, pouvaient consulter les œuvres des anciens. Toutefois n'allez pas croire qu'ils fussent initiés à la connaissance du grec. Le fameux mot : *græcum est non legitur*, est sorti des monastères. Le latin seul était la langue des clercs et des savants. Cette ignorance des chefs-d'œuvre de la Grèce était pour les trouvères un moyen de succès. Les héros de l'antiquité ne pouvaient plaire au moyen âge sans être habillés à la moderne. Il fallait de toute nécessité leur faire courir des aventures chevaleresques et galantes. Ne nous en scandalisons pas ; la poésie n'est point l'histoire. Le vers de Boileau :

> Conservez à chacun son propre caractère,

est un principe historique, un principe de raison. Au point de vue *poétique*, — je prends ce mot dans son sens général, universel, populaire, — au point de vue poétique, le principe de Boileau, entendu d'une manière absolue, est une contre-vérité, non-seulement pour les héros de la mythologie, mais même pour ceux de l'histoire. Sans doute, les grands traits historiques doi-

vent être conservés ; mais n'oublions point la part de l'idéal. Les poètes ne demandent pas leur inspiration à la science. Quant à la mythologie, tous les hommes qui ont le sens esthétique admettent sans difficulté qu'il est impossible de la faire revivre telle qu'elle fut créée par l'imagination des Grecs. Les hommes ne s'intéressent pas à ce qui est étranger à leurs croyances. D'ailleurs il suffit de lire les poètes cycliques de l'antiquité pour s'apercevoir qu'ils travestissent eux-mêmes l'œuvre de leurs devanciers, et cela du droit de leur imagination. *Autre temps, autres mœurs*, dit le proverbe populaire. Or le peuple n'entend rien qu'à ses mœurs ; il ne vit que dans le présent. Si donc la tradition lui apporte une figure mythologique ou historique agrandie par le prestige de l'éloignement, il faut, pour qu'il y reconnaisse l'homme, que les mœurs aient entre elles quelque analogie. Autrement il ne verra qu'un tissu d'invraisemblances dans ces exhibitions posthumes. Ne soyons donc pas trop sévères sous ce rapport : la grande loi de l'esthétique, ce n'est pas la couleur locale, c'est la vérité humaine. Le cœur de l'homme, sous toutes les latitudes, est pétri de la même argile : il ne porte pas dans son essence le costume des siècles. Ce sont partout les mêmes sentiments, les mêmes passions, les mêmes faiblesses. C'est là qu'il faut chercher l'intérêt.

On parle de couleur locale. Eh bien, oui, conservons-la, mais seulement dans ce qu'elle a de compatible avec les mœurs actuelles. La couleur locale, appliquée aux événements et aux personnages de l'antiquité, n'est admise par l'imagination que quand le passé se marie au présent. L'indifférence qui accueillit l'*Orestie* d'Alexandre Dumas prouve assez la vérité de ce principe. Les trouvères, en évoquant les grandes figures héroïques de la Grèce, devaient donc en faire des figures chevaleresques. Ils abusèrent sans doute du procédé, par suite de leur ignorance de la mythologie et de l'histoire ; mais le choix qu'ils firent des événements et des héros les plus populaires accuse une grande finesse de tact, une profonde observation des courants sympathiques du cœur humain. Il suffit, pour le prouver, d'en citer un exemple : le poème d'*Alexandre le Grand* (1), écrit

(1) Onze trouvères firent d'Alexandre le héros de leurs poèmes. Ils ont puisé surtout dans l'histoire du faux Callisthènes, traduite en latin. Le poème des deux auteurs dont nous parlons a paru en 1184.

En voici les premiers vers :

sous Philippe-Auguste, à la gloire de la royauté, par Lambert li Cors et Alexandre de Bernay. N'y a-t-il pas du chevalier dans cette figure romanesque du héros macédonien, si grand, si généreux, si magnifique ; dont chaque pas est signalé par une victoire ; qui se jette intrépide au milieu des dangers, comme le génie même des batailles ; qui, par galanterie, allume, selon la légende, l'incendie de Persépolis ; qui pleure en contemplant le malheur des princesses tombées en son pouvoir, se fait admirer du roi vaincu et l'honore de splendides funérailles ? L'Orient ébloui le transforme en personnage mythologique. Lui-même, épris de sa gloire, se fait passer pour le fils de Jupiter Ammon. Les légendes persanes le font voyager dans les airs et dans les abîmes de l'océan. Les historiens enfin ne savent plus distinguer la vérité de la fable. Les trouvères avaient le droit de mêler leurs fictions chevaleresques à tant d'aventures merveilleuses, et ils en usèrent largement. L'honneur, la galanterie, la féerie, les tournois, l'oriflamme, le gonfalonier, les douze pairs, tout le cortége de la chevalerie se rangea sous la bannière de cet autre Charlemagne. Qu'aurait pensé la France de ce héros, s'il ne s'était conduit en franc, loyal et courtois chevalier ? Elle l'eût pris sans doute pour un barbare, habitant quelque pays sauvage, indigne d'intéresser le pays de la civilisation.

Ainsi sont faits les peuples, ainsi sont faits les siècles. Leur horizon, c'est pour eux l'univers, et il y a dans ce phénomène, en apparence si singulier, un signe de vie qui montre la force du sentiment national, et dans ces travestissements de l'histoire une révélation de mœurs qui sert de guide à l'histoire elle-même, pour tracer la physionomie vraie d'une époque. L'épopée romanesque d'Alexandre, comme les autres sujets tirés de l'antiquité ou des temps modernes, n'est qu'un cadre destiné à orner le tableau des mœurs contemporaines. Les allusions à Louis VII, et surtout à Philippe-Auguste, font reconnaître le courtisan dans le trouvère.

Qui vers de rice estore viut entendre et oïr
Por prendre bon exemple du proecce aquellir,
De connoistre raison d'amer et de haïr,
De ses amis garder et cierement tenir,
Ses anemis grever, c'uns n'en puist avancir,
Les laidures vengier, et les bienfais merir,
De canter, quand lius est, et à terme s'ofrir.
Oies donques l'estore boinement, à l'oisir.

Le succès de ce poème du troisième cycle épique fit donner le nom de son principal auteur au vers *alexandrin* (1).

Pourquoi l'œuvre elle-même a-t-elle perdu sa vogue, ainsi que les autres poèmes tirés de la mythologie ou de l'histoire ancienne, comme les poèmes de *César* et de *Vespasien* ou de la *Destruction de Jérusalem*, et les romans de *Troie*, d'*Eneas*, de *Médée* et de *Thèbes* ? C'est qu'ils portent trop bien le costume de l'époque où ils furent écrits, et qu'il n'y a pas assez de cette vérité éternelle et de ce génie littéraire qui immortalisent les grandes productions de l'esprit humain.

---

(1) C'est la première fois que le vers de douze syllabes était employé avec une supériorité réelle en grandes stances monorimes. On sait que les poèmes du cycle breton étaient écrits en vers de huit syllabes avec rime masculine ou féminine alternant de deux vers en deux vers. Les romans carolingiens, au contraire, étaient en *strophes monorimes* de dix syllabes.

CHAPITRE IV.

LA POÉSIE ÉPIQUE CHEZ LES PROVENÇAUX.

On a cru longtemps que la muse provençale n'avait pas produit d'épopée. Nous l'avons cru nous-même à la suite d'écrivains sérieux dont les uns n'ont pas connu les poèmes provençaux (1) et dont les autres n'ont confessé qu'incomplètement leurs erreurs (2). Un des hommes qui font le plus d'honneur à la littérature et à l'érudition moderne, Fauriel, a cherché à prouver, dans ses études si curieusement approfondies sur la poésie méridionale, que les provençaux n'ont guère été moins féconds que les trouvères dans l'épopée. Sa critique est un peu conjecturale : beaucoup de ces monuments furent ensevelis sous les ruines amoncelées par la guerre des Albigeois.

Nous ne pouvons parler sciemment que des poèmes parvenus jusqu'à nous, et ils sont en petit nombre.

Les traditions carolingiennes furent communes à toute la Gaule, disons mieux, à l'Europe entière, car elles se rattachent à une cause européenne : la lutte contre l'Islamisme. Mais à qui, du Nord ou du Midi, appartient la priorité ? Question insoluble, car on ignore où furent conçues les chansons primitives.

Le Midi imitait le Nord et le Nord le Midi par suite de la communauté des traditions. Ce qui plaide en faveur du Midi, c'est d'abord la langue plus tôt formée ; c'est ensuite la proximité des lieux qui furent le théâtre des guerres contre les Sarrasins d'Espagne ; c'est enfin le foyer de résistance pour les romans représentant la lutte du Midi contre le Nord. Les héros des guerres contre les Sarrasins d'Espagne sont les Germains du Nord : Charlemagne et ses preux ; mais rien ne prouve que les premiers

(1) Sismondi, *Les Littératures du midi de l'Europe.*

(2) Villemain, *Tableau de la littérature au moyen-âge*, T. 1er, p. 351.

romans carolingiens aient été conçus et exécutés par les trouvères, dont la langue cependant, au dire même des Provençaux, se prêtait mieux que la leur à l'épopée. Le Nord sera pour le Nord et le Midi pour le Midi. Mais, jusqu'à présent du moins, il n'est permis de rien affirmer sur cette question de priorité, en ce qui concerne les romans historiques. Quant aux romans chevaleresques du cycle de la Table Ronde, il n'y a pas à en douter : la priorité appartient au Nord, par la raison bien simple que les traditions de la Table Ronde ont pour origine les deux Bretagnes. Ici donc il est permis d'affirmer que les Provençaux ont emprunté aux trouvères les matériaux de leurs romans d'amour chevaleresque.

Parmi les poèmes ou romans historiques du Midi qui nous restent, il faut citer en première ligne Walther d'Aquitaine qui a été écrit en latin par un moine de ce couvent de Saint-Gall, grand réservoir des traditions germaniques. Walther est un héros germain qui personnifie la lutte des Visigoths d'Aquitaine contre les Francs. Walther, fils d'Alpharès, roi d'Aquitaine, est livré en otage, après la conquête de la Gaule, au terrible roi des Huns, avec Hiltgund, fille du roi de Bourgogne, qu'Alpharès destinait à son fils. Walther, élevé à la cour d'Attila, devint à cette mâle école un guerrier prodigieux. Mais, s'étant enfui avec sa fiancée qui emporte les trésors commis à sa garde, il passe le Rhin et s'arrête dans un défilé des Vosges. Là, il est surpris tout à coup par le roi des Francs Günther, qui s'efforce avec ses plus valeureux guerriers de ravir à Walther ses trésors. Comme Roland à Roncevaux, le brave Aquitain, à l'entrée des Vosges, disperse et détruit à coups de hache les compagnons de Günther ; mais, plus heureux que Roland, Walther vainqueur retourne dans sa patrie, y épouse Hiltgund restée vierge jusqu'au lit nuptial, et, après la mort de son père, règne pendant trente ans pour le bonheur de l'Aquitaine.

Ce poème, dont la donnée primitive remonte vraisemblablement jusqu'au sixième siècle, est la première explosion de ce sentiment d'antipathie, de résistance et de haine du Midi contre le Nord, qui s'étend avec tout un cortége de satires ou de *sirventes*, jusqu'au *Poème des Albigeois*, au treizième siècle, dernier cri de colère sorti du sang des victimes de la croisade de Simon de Montfort (1).

(1) Le *Poëme des Albigeois*, œuvre d'un Toulousain sans doute (on croit que c'est Guillaume de Tudela), n'est pas une épopée, mais une

Le poème latin de Walther est encore tout imprégné de la rudesse barbare des mœurs germaines. On sent percer néanmoins le germe de la chevalerie dans le respect que les guerriers se témoignent après le combat et surtout dans le respect du germain pour la femme. Mais ce respect ne ressemble en rien au culte chevaleresque des héros de la Table Ronde. Ici tout l'idéal de la femme est dans son dévouement pour l'homme dont elle partage la destinée, dans la guerre comme au coin du foyer. Il y a quelque chose de simple et de patriarcal dans cette fille de roi conduisant un cheval par la main, pansant les blessures et servant à boire comme une humble servante. Tout respire ici les mœurs primitives de la Germanie. Nous ne sommes donc pas encore dans l'ère féodale des romans de Charlemagne, et nous sommes très-éloignés des romans d'Artus ou de la Table Ronde. Cela tient aux souvenirs antiques qui se rattachent au héros.

Mais voici le onzième siècle qui se lève et avec lui la chevalerie. Remarquons que, parmi les romans historiques, ce que le temps a surtout respecté, ce sont les romans de résistance féodale exprimant la haine du Midi contre le Nord. Un seul roman, un

chronique en vers sous la forme des longs couplets monorimes du cycle carolingien. Il n'embrasse pas toute la croisade contre les Albigeois, mais les évènements accomplis de 1209 à 1219. Nous y trouvons le siège de Béziers, la bataille de Muret, et enfin le siège de Toulouse et la mort de celui qu'on avait surnommé le Macchabée de son siècle. Le poète est favorable aux croisés jusqu'au moment où Simon de Montfort est investi du comté de Toulouse dont il a dépouillé Raymond. Alors le poète épouse la cause toulousaine et provençale contre l'usurpateur du Nord. L'œuvre est très sobre, mais très énergique. Elle abonde en discours, et les récits, pleins d'horribles détails, peignent la cruauté de cette guerre d'extermination où l'ambition cupide se cache sous le couvert du fanatisme religieux.

Voici le récit de la mort du comte Simon :

Il y a dans la ville un pierrier, œuvre de charpentier,
Qui de Saint-Sernin, de là où est le cormier, va tirer sa pierre.
Il est tendu par les femmes, les filles et les épouses.
La pierre part, elle vient tout droit où il fallait ;
Elle frappe le comte Simon sur son heaume d'acier d'un tel coup
Que les yeux, la cervelle, le haut du crâne,
Le front et les mâchoires en sont écrasés et mis en pièces.
Le comte tombe à terre, mort, sanglant et noir.

Quelle peinture ! Le poète n'éprouve-t-il pas je ne sais quelle joie féroce à raconter la chute de l'ennemi de son pays. Mais cette mort ne devait pas rendre la vie à la Provence.

seul poème en langue vulgaire sur les guerres contre les Sarrasins est parvenu jusqu'à nous : c'est *Fierabras ;* tandis qu'il nous en reste deux sur les guerres de résistance méridionale : *Gérard de Roussillon* et le *Poème des Albigeois*, sans compter le poème latin de *Walther d'Aquitaine*. Ce sont ces derniers qui caractérisent la physionomie du Midi ; c'est là ce qui lui appartient en propre.

Fierabras et *Gérard de Roussillon* personnifient pour le Midi le double cycle carolingien. Fierabras est un musulman qui, vaincu par Olivier, un des douze pairs, embrasse le christianisme et reçoit, après la victoire de Charlemagne sur l'émir Balan, le royaume d'Espagne en partage avec Guy de Bourgogne qui épouse Floripar, fille de l'émir, devenue chrétienne à son tour. L'empereur, de son côté, revient chargé d'un reliquaire qu'il porte à Saint-Denis. On sent ici l'époque des croisades. La guerre est sainte : les héros sont les soldats du Christ. L'amour n'y joue qu'un rôle très-secondaire.

Dans *Gérard de Roussillon*, la résistance féodale s'accuse avec énergie. Mais l'auteur mêle et confond deux époques : le règne de Charles Martel et celui de Charles le Chauve. Historiquement, c'est contre Charles le Chauve que Gérard entre en lutte. Mais, poétiquement, c'est sous Charles Martel que les événements se passent. L'anachronisme a ceci d'avantageux qu'il éveille le souvenir d'une autre résistance : la résistance d'Eudes d'Aquitaine contre Charles Martel. En vieillissant la querelle, le roman gagnait en popularité. *Challes Martrault* est le nom donné par l'auteur provençal au vainqueur de Poitiers. Ici plus de cause religieuse ; et cependant tel était l'empire de l'Église à cette époque, que les revers du comte de Roussillon sont présentés comme l'expiation de son audace sacrilége à brûler un monastère, et que, dans la joie de son triomphe, quand il recouvre ses provinces, il bâtit quatre cents églises sans compter les aumônes de la comtesse.

Mais voici le cachet provençal : le nœud du poème est *l'amour de l'impératrice pour Gérard*, amour qui excite la colère de l'empereur et allume ainsi la guerre entre le vassal et le suzerain. Il y a dans cet amour de l'impératrice un côté original et caractéristique : elle prend pour confidente, sa sœur, qui n'est autre que *la femme de Gérard* lui-même et elle prend à témoin *Jésus le Rédempteur !* Elle croit donc son action louable. Nous nageons déjà dans les eaux de la chevalerie galante, et nous

sommes encore au onzième siècle. Cet idéal d'amour pur, en dehors et malgré les liens du mariage, idéal si peu en harmonie avec les faiblesses de l'humaine nature, n'a pu être inspiré que par ce vieux levain de paganisme qui fermentait dans le Midi plus qu'au Nord, sous les austères apparences de l'amour chrétien. On peut en conclure que si les traditions de la Table Ronde sont nées en Bretagne, l'amour chevaleresque qui va s'épanouir dans les romans d'Artus est une conception essentiellement méridionale, comme le lyrisme des troubadours en fournit surabondamment la preuve. Le douzième siècle, qui vit naître les romans d'Artus, était d'ailleurs, dans les hautes régions féodales, au Nord comme au Midi, poétiquement livré, en dehors de l'enthousiasme des croisades, au culte idéal de la femme. Et les trouvères n'auront pas besoin de l'inspiration troubadouresque pour créer la chevalerie galante. Il leur suffira de se conformer à l'esprit de leur temps.

Néanmoins, et sans agiter de nouveau la question oiseuse d'antériorité ou de postériorité que les faits n'ont pu résoudre, le roman de *Gérard de Roussillon* est pour le Midi, sinon pour le Nord, un pont jeté entre les romans de guerre et les romans d'amour, entre le poème chevaleresque *héroïque* et le poème chevaleresque *imaginaire*. Les deux genres d'amour se coudoient ; car, à côté de la *dame des pensées* de Gérard est Berthe de Roussillon, l'épouse dévouée, la femme germaine telle qu'elle apparaissait dans *Walther d'Aquitaine*, mais la femme germaine transformée par cette religion sainte qui a consacré l'union des âmes dans l'union des corps et qui a dignifié la femme en faisant du mariage une seconde virginité.

Il y eut aussi dans la Provence, au dixième et au onzième siècle, des poèmes religieux, comme il y eut plus tard, au treizième siècle, des poèmes didactiques sur des sujets sacrés ou profanes ; mais aux uns et aux autres l'intérêt poétique et littéraire fait généralement défaut. L'histoire seule, curieuse de l'esprit des temps, recueille les débris des poèmes fossiles pour reconstruire l'image des conceptions humaines. C'est ainsi qu'on a retrouvé un fragment d'un poème de *Boèce* qui annonce la *Divine comédie* quatre siècles avant son apparition. On a exhumé aussi des ruines du moyen âge les poèmes religieux des Vaudois, où ces austères réformateurs, penchés sur les gouffres de la vie, semblent s'attacher à sevrer l'humanité de toute consolation ici-

bas, montrant d'une main la mort qui fauche impitoyablement les générations des hommes, et de l'autre le port de l'Éternité. Mais ces logiciens farouches, toujours en quête de prendre Rome en flagrant délit de lèse-Évangile, chassaient partout l'image au nom du dogme. Et ils voulaient faire de la poésie avec des abstractions ! C'est à peine si, dans leurs six poèmes, on rencontre çà et là quelques vers dignes d'être cités, comme les suivants :

Venus au monde nus, nus nous en retournons ;
Et pauvres arrivés, pauvres nous en sortons.
Et riche et pauvre entrant par même porte,
Seigneur et serf, ensemble il faut qu'on sorte (1).

Ils avaient cette veine de poésie lugubre, mais froide comme la tombe, et, comme elle, nue et décolorée. La vraie poésie religieuse de ce temps était celle qui, dès le sixième siècle, avait ému, consolé, élevé l'âme des chrétiens au-dessus des misères sociales à l'époque des invasions : c'était la poésie légendaire racontant les exploits merveilleux de ces héros du christianisme qui avaient mérité l'apothéose de la sainteté pour avoir remporté la victoire sur leurs passions et conquis le monde par leurs vertus. Œuvre des cloîtres, la légende parcourut aussi les châteaux, les villes et les villages et s'assit avec le jongleur au foyer du peuple comme à la table des grands.

Le douzième siècle vit naître une autre poésie qui détrôna la légende aussi bien que le poème héroïque. Mais la poésie chevaleresque proprement dite, le *roman d'imagination*, fut le privilége des châteaux et des cours. Le peuple conserva dans sa mémoire ces souvenirs héroïques et religieux qui formaient ses traditions chrétiennes et nationales et qui élevaient son âme au-dessus de sa condition servile.

Le cycle d'Artus ou de la Table Ronde n'était pas né, avons-nous dit, sur le sol de la Provence. Il venait des deux Bretagnes et du pays de Galles et consacrait la lutte des anciens Bretons contre la conquête et la domination saxonne. Le nom d'Artus appartient certainement à l'histoire. Mais les traditions de son

(1) *Nu al mon venem, e nu nos en retornem ;*
Paure nintrem, cum paureta salhem.
E rics et paures han aytan intrament,
Segnors et serf han aital issiment.

règne, qui remonte au sixième siècle, ont subi de telles transformations en passant de la réalité dans la poésie des chants populaires, des lais bretons, des chroniques monastiques et des romans chevaleresques, qu'il ne nous est plus possible de distinguer l'histoire d'avec la fiction. Chaque siècle, disons mieux, chaque génération y apportait son contingent, ses couleurs, ses idées, ses tendances et ses mœurs.

Les chants primitifs des bardes de la Bretagne avaient un caractère grave et mélancolique qui tenait à l'âpreté du climat et à ce ciel brumeux dont la muse d'Ossian a gardé l'empreinte. Ce caractère de vague tristesse ne s'est pas conservé dans les romans de la Table Ronde, et si les trouvères avaient pu s'en inspirer encore, les troubadours assurément auraient laissé s'évaporer ces brouillards sous les chauds rayons du soleil du midi. En réalité tout fut changé, hormis les noms autour desquels gravita le monde nouveau de la chevalerie. Toutefois, observons que le goût des aventures merveilleuses et des êtres fantastiques se retrouve dans les poésies galloises du huitième siècle, dans les fragments de Merddyn (l'enchanteur Merlin). Il n'est donc pas nécessaire de recourir à l'influence arabe pour expliquer la *féerie* des romans chevaleresques. L'analogie du merveilleux arabe et du merveilleux chevaleresque prouve combien la tendance au surnaturel est naturelle à l'esprit humain. Mais il y a, dans les êtres fantastiques des romans imaginaires du cycle de la Table Ronde, des conceptions qui accusent une origine septentrionale : ce sont les gnomes, les nains, les géants, les revenants et les sorciers, enfants des nuits sombres, des noirs abîmes, des cavernes et des buissons accroupis aux rayons blafards de la lune ou hérissés sous les bourrasques de l'ouragan.

Les Provençaux, on le conçoit, préféreront, comme plus tard les Italiens, la magie, les enchanteurs et les fées. C'est cette partie brillante et vraiment orientale du merveilleux chevaleresque qu'on a fait venir des Arabes. Mais les Gallois la connaissaient, soit qu'ils l'eussent tirée d'eux-mêmes ou de l'Orient, première patrie de leurs pères.

Le temps n'a pas respecté les romans de la branche du *Saint-Graal* écrits par les Provençaux, comme s'ils avaient voulu faire disparaître eux-mêmes les témoignages de leurs croyances pour ne laisser subsister que les monuments de leurs prouesses d'amour.

Cette tendance profane qui finira par envahir tout le cycle d'Artus, est uniquement l'œuvre des jongleurs et des troubadours provençaux, qui, d'aventures en aventures, étendirent les données primitives jusqu'à des romans de quinze à seize mille vers. La fantaisie pouvait d'autant mieux s'y livrer carrière, qu'aucun intérêt national n'enchaînait son essor.

Il importe peu de savoir comment les Provençaux connurent les traditions de la Table Ronde. Indépendamment des relations des moines d'Angleterre avec ceux de la Provence et des chevaliers compagnons de Guillaume le Conquérant à la bataille d'Hastings, l'échange continuel qui se faisait entre les troubadours et les trouvères suffit à tout expliquer. Les trouvères firent connaître aux troubadours les personnages de la Table Ronde et les troubadours apprirent aux trouvères la langue de la galanterie et de l'amour idéal. Deux romans du cycle d'Artus nous sont parvenus : *Jaufre* d'un côté, *Blandin de Cornouailles et Guilhot de Miramar* de l'autre. Le nom d'Artus n'y figure, si je puis dire, que pour mémoire. C'est une suite d'aventures inspirées par l'amour et le *point d'honneur* chevaleresque. Les géants et les fées y jouent leur rôle ordinaire. Ce sont les obstacles que le héros doit franchir pour arriver au comble de ses vœux : la possession de la personne aimée. *Jaufre* est le meilleur des romans provençaux par l'élégance et l'harmonie du style, comme par l'analyse des passions et le charme du récit.

Enfin la Provence nous a laissé une production qui lui appartient en propre : *Flamenca*, roman d'amour, conçu en dehors du cycle d'Artus et servant de prélude au roman intime tel qu'il existe aujourd'hui. C'est la poésie des troubadours sous forme épique, le *cansos* en récit, avec la même grâce maniérée et subtile, la même délicatesse, la même harmonie. L'auteur possède la science du cœur humain et en sonde d'une main légère les intimes replis. Mais cette intrigue adultère est exposée avec une si impertinente immoralité qu'elle suffirait à dessiller les yeux, s'il se rencontrait encore des gens assez naïfs pour croire à la pureté de l'amour chevaleresque des troubadours.

CHAPITRE V.

Le siècle de saint Louis.

Décadence de l'inspiration chevaleresque. — La poésie lyrique : Thibaut, comte de Champagne. — La poésie allégorique et la satire. — Le Roman de la Rose de Guillaume de Lorris. — Rutebeuf. — Les Fabliaux. — Le Roman de Renart.

I.

Avec la seconde moitié du treizième siècle, l'épopée française du moyen âge entre dans sa période de décadence en suivant les progrès de la civilisation. Ces progrès sont notables : on s'en aperçoit aisément à l'élégance de ces récits prolixes, de ces romans d'aventures, comme *le Parthénope de Blois* et *Flore et Blanchefleur*, fraîche et délicate peinture d'une innocente passion. Mais l'inspiration religieuse et guerrière disparaît devant la féerie et l'amour. L'art du style a grandi, le génie de l'invention a baissé. On ne crée plus guère de nouveaux romans héroïques du cycle de Charlemagne, on ne fait plus en général que remanier les anciens. *Adenez-le-Roi*, notre compatriote, auteur de *Cléomadès*, est le plus habile de ces arrangeurs.

Les croisades avaient entretenu l'enthousiasme de la religion et de la guerre durant tout le douzième siècle. Sous le règne de Philippe-Auguste, le roman chevaleresque avait atteint son apogée. Le prestige de la royauté triomphante excitait la verve des poètes, et s'il s'était trouvé alors un homme de génie, l'épopée française était créée.

A l'avénement de Louis IX, l'héroïque et pieux souverain, il semble que l'épopée dût prendre un nouvel essor. Mais les évènements déjouèrent toutes les espérances. Jean Bodel cependant écrit la geste de *Guiteclin de Sassaigne* ou *Chanson des*

Saxons, racontant la guerre de Charlemagne contre Witikind qui a levé l'étendard de la révolte après la défaite de Roncevaux. Sans la rudesse de son dialecte picard, le poète d'Arras eût pu faire un chef-d'œuvre, car c'était un artiste. Mais c'est précisément pour cela que le grand souffle épique lui devait manquer. La vraie épopée, l'épopée objective, laisse toujours planer un mystère sur le nom de son auteur. Dès qu'elle porte un nom d'artiste, elle n'est plus la voix du peuple, et elle a cessé d'être l'âme d'une époque.

La France à la date où nous sommes était découragée des vains efforts de la chrétienté pour soustraire Jérusalem à la domination du Croissant. Il a fallu à saint Louis toute sa piété et tout son courage pour tenter une dernière entreprise où il trouva la mort. C'en était fait de l'inspiration des grandes épopées. Le regard des poètes ne tombait plus que sur des revers, un clergé gâté par l'opulence, des mœurs relâchées, des dissensions religieuses qui affaiblissaient l'empire de la foi. Ce n'est pas un mince sujet d'étonnement de n'entendre pour ainsi dire autour de ce saint roi qui résume en lui toutes les vertus du moyen âge, que les soupirs de l'amour profane montant, dit-on, vers sa mère Blanche de Castille dans les chansons de Thibaut, comte de Champagne ; les leçons de la galanterie professées par Guillaume de Lorris ou les murmures du peuple contre la noblesse et le clergé dans les couplets satiriques de Rutebeuf, comme dans les ***Fabliaux*** et *le Roman de Renart*. On sent que l'enthousiasme religieux s'est affaibli et que le moyen age s'affaisse, pendant que s'élève peu à peu le flot populaire qui doit l'engloutir. La poésie sérieuse cependant est idéaliste, malgré la sensuabilité des images et les tendances profanes cachées sous la mysticité des symboles. Trois genres de poésie sont cultivés à cette époque : la poésie lyrique, la poésie allégorique et didactique et la satire sous la forme du fabliau ou l'épopée animale.

II.

La poésie lyrique était le privilége des grands seigneurs, comme Thibaut IV (1), comte de Champagne et roi de Navarre,

(1) Né en 1201, mort en 1253.

qui laissaient au commun des trouvères la tâche de les amuser par le récit de piquantes aventures, et, de leur côté, prenaient la lyre pour chanter leurs amours. Parfois c'était une âme guerrière, comme Quesne de Béthune, qui s'éleva dans son exaltation religieuse et chevaleresque jusqu'au ton de l'hymne hébraïque. Imitateurs des troubadours, Thibaut et les chevaliers ses amis savaient trouver de jolis vers aussi pleins d'amabilité que de câlinerie. Mais le roi de Navarre entourait ses sentiments de voiles impénétrables ; de là une certaine obscurité qu'augmentent encore les archaïsmes de son langage. Est-il vrai que ses vers d'amour s'adressaient, comme on l'a dit, à la reine Blanche, mère de Saint Louis, dont Thibaut combattit la régence : elle était bien mûre alors pour être ainsi chantée !

Quoi qu'il en soit, les vers de Thibaut sont de beaucoup supérieurs à ceux des trouvères qui l'ont précédé. L'alternance des rimes masculines et féminines s'y rencontre pour la première fois. Le poète a de la naïveté, de la grâce, de l'élégance, de la variété, de l'harmonie, et semble le dernier des troubadours transporté dans un autre climat. Il a conservé la forme et le ton d'imagination provençal. Mais il abandonne les printemps et les fleurs pour ne chercher sa poésie qu'en lui-même. Il a aussi moins de fougue et plus de langueur : il s'est un peu refroidi au souffle du Nord. Sa passion est à fleur d'âme ; il aime à jouer avec l'amour. Il voulait *mourir par métaphore* : ce qui ne l'empêchait pas d'être gros et gras. Il y a pourtant de la tendresse dans sa galanterie sentimentale et maniérée. Il y a aussi du bon sens et de la délicatesse, et, en plus d'un endroit, des réflexions qui dépassent de beaucoup l'esprit de son temps.

De bien aimer ne peut nul enseigner,
Hormis le cœur qui donne le talent.

Croirait-on que ces vers appartiennent à la première moitié du XIIIe siècle ? C'est la pensée de Pindare : « Celui-là est savant à qui la nature a beaucoup appris. »

Il était difficile à un poète royal du temps de saint Louis de ne parler que d'amour profane. Thibaut, avançant en âge, est devenu moraliste et a consacré ses vers au culte de Marie. Il a enfin prêché la croisade et fait la guerre aux Albigeois ; mais

ses insttncts troubadouresques se sont révoltés en lui, et il a détesté ces massacres en accusant la violence du clergé. Il eût mieux fait de ne pas y prendre part (1).

III.

Nous allons voir maintenant l'allégorie s'emparer du domaine de l'épopée et le roman satirique succéder aux romans chevaleresques.

On aurait tort de ne voir dans cette direction nouvelle de l'art qu'un symptôme du dépérissement de l'imagination poétique. C'est plutôt le premier éveil de l'esprit français, tel qu'il se manifestera dans l'avenir, avec son caractère pratique, sa raison amie du bon sens et ennemie des écarts. Cette raison, qui se nourrit d'idées générales et qui tend au but sans détour, fera de la langue française l'instrument de la civilisation du monde. Mais cet esprit pratique est précisément l'inverse de l'esprit poétique, qui passe par l'imagination et le cœur avant d'entrer dans la raison. Il faudra toute l'universalité d'aptitudes, résultant du mélange des races et de la variété de climats, pour faire surgir, en France, de grands poètes, d'autant plus dignes de servir de modèles qu'ils sauront unir le bon goût au bon sens, et prévenir les écarts par la sévère discipline de leur esprit.

Le caractère national commence à se spécialiser dans la seconde moitié du treizième siècle. Après avoir créé l'épopée chevaleresque, inspirée par l'Église et la féodalité européenne, le bon sens français est fatigué de chimères. Il ne veut plus de cet édifice épique bâti sur les nuages. Il lui faut une poésie instructive qui exprime des pensées morales intelligibles à tous. L'érudition des trouvères, sortis du sein du clergé, se portait naturel-

(1) Les autres poètes lyriques de ce temps sont *Gasse-Brulé* dont on faisait l'émule de Thibaut ; *Colin Muset*, un ménestrel vagabond qui mendiait en chantant ; Adam de la Halle, compatriote de Jean Bodel, et comme lui s'exerçant à la poésie dramatique ainsi qu'à la poésie pure ; Raoul de Coucy enfin qui mourut à la 3e croisade et dont le cœur envoyé à la dame de Fayel tomba entre les mains du mari qui le fit manger à sa femme, laquelle se laissa ensuite mourir de faim.

lement vers les travaux scientifiques. L'étude de la théologie, principale occupation des clercs, favorisait cette tendance. La scolastique nuisit certainement à l'imagination des poètes ; mais la scolastique n'a pas empêché le Dante d'être le plus grand poète du moyen âge chrétien. Vous voyez donc que la dégénérescence de l'imagination française au treizième siècle tient à la nature particulière du caractère national, dirigé par l'esprit des écoles et par ce besoin de nouveauté dont nous allons voir les conséquences dans le domaine de la poésie.

Le poème didactique à cette époque fut uniquement cultivé par les clercs, qui eurent le tort de ne pas laisser aux laïques ces sujets profanes. Au lieu de chants sacrés, on s'escrimait ridiculement sur des *bestiaires divins*. On ne revêt pas impunément du manteau des dieux le squelette décharné de la science. Il y eut aussi des trouvères et des jongleurs qui, pour faire pénitence à la fin de leurs jours, composèrent des légendes de saints enrichies de fictions dévotes, d'aventures merveilleuses, de voyages dans l'autre monde, où l'on reconnaît le siècle du Dante.

Mais c'est l'allégorie qui alors tourna la tête à tous les rimailleurs, parmi lesquels on regrette de trouver de graves évêques, dont l'un donna pour symbole à la sainte Vierge un *chastel d'amour*, où toutes les vertus et toutes les grâces s'étaient donné rendez-vous.

IV.

Cette passion de l'allégorie enfanta, sous le règne de saint Louis, une œuvre assez inoffensive entre les mains de *Guillaume de Lorris* (1) son premier auteur ; mais qui, en passant par d'autres mains, sera le premier brûlot lancé contre le moyen âge catholique et féodal : le *Roman de la Rose*.

Quand on songe que le *Roman de la Rose* fut, dans le domaine de l'imagination, l'œuvre capitale du règne de St-Louis, on se demande avec étonnement si toute inspiration véritable était tarie en France, et si l'esprit français, au sortir de l'idéal chevaleresque, allait se perdre dans les raffinements de la galanterie,

(1) Né à Lorris, sur la Loire. Il est mort fort jeune, vers 1260.

faute d'écouter la nature et d'écrire sous l'impression d'un sentiment vrai. Le *Roman de la Rose* est fondé sur l'amour. C'était, après l'âge héroïque de la guerre sainte, la passion favorite du moyen âge, comme c'est l'éternelle passion du cœur humain. Mais les subtilités d'école ont tout gâté. L'amour tel qu'il est peint dans le *Roman de la Rose* est un art, je me trompe, une science à la fois métaphysique et psychologique qui a sa base dans l'observation morale et son sommet dans l'abstraction. C'est l'analyse raffinée d'un sentiment qui veut entrer en possession de l'objet de ses désirs. C'est un mélange de mysticisme et de sensualisme, l'*Art d'aimer* d'Ovide enseigné par un disciple d'Aristote et de St-Bonaventure. Pour tout dire en un mot, c'est le vieux Cupidon affublé d'un bonnet de docteur et professant l'amour à la manière de l'école. Là devait aboutir la jurisprudence des tribunaux féminins discutant la casuistique de la galanterie. Les sentiments les plus intimes et les plus spontanés prennent ainsi la défroque de tous les siècles, et l'humanité, au fond toujours la même, change le costume de ses pensées, selon les pays et les temps. Le *Roman de la Rose* a fait les délices de nos pères, et aujourd'hui nous sommes de glace devant cette fiction ingénieuse. L'esprit a tué le cœur et étouffé l'intérêt : c'est une œuvre morte. Et cependant c'était une œuvre de jeunesse sortie d'une imagination printanière, d'une âme tendre et délicate. Si l'auteur avait pu se soustraire à l'influence de l'école, il eût donné la vie aux fantômes de son esprit et créé une œuvre immortelle qui aurait moins plu à ses contemporains, mais qui aurait plu à tous les siècles, car on y eût retrouvé l'homme tel qu'il est dans tous les temps et dans tous les lieux. A la place des vrais personnages qui donnent la vraisemblance à la fiction et la font prendre pour la réalité, que voyons-nous ? Une galerie d'abstractions symboliques qui ne parlent qu'à l'esprit. Le poète endormi sur le bord d'une rivière, à la saison du printemps, rêve qu'il est transporté dans un jardin magique orné de fleurs dont il veut cueillir la plus belle. Dame Oiseuse (l'oisiveté) lui ouvre la porte du Verger d'Amour où Déduit (le plaisir) exerce son doux empire. Haine, Félonie, Vilénie, Envie, Avarice, Papelardie, Tristesse, Vieillesse, Pauvreté, ne pénètrent pas dans ces lieux et restent cloués aux murs qui en défendent l'accès à tout profane. L'amant est reçu par Bel-Accueil. Des ennemis redoutables : Dangier, Malebouche,

Honte, Peur, Jalousie, se coalisent contre lui. Mais il a pour alliés Bel-Accueil et Doux-Regard qui l'introduisent au château de Déduit où règne une cour brillante : Amour, Beauté, Richesse, Largesse, Joliveté, Franchise, Courtoisie, Jeunesse. Il voit là et il entend tout ce qui peut charmer l'oreille et fasciner les yeux. Il parcourt ensuite le riant parterre, s'arrête devant un carré de roses et contemple un bouton qu'il s'apprête à cueillir. L'Amour lui décoche une flèche de son carquois, met son cœur sous clef et lui enseigne ensuite les lois de son art. L'Amant ainsi endoctriné veut continuer sa poursuite. En vain la Raison l'en dissuade ; il méprise ses conseils, et marche à la conquête de la Rose. Mais Jalousie se dresse devant lui, et, empoignant au collet Bel-Accueil, l'enferme en son château où le pauvre captif languit plus de quarante ans, jusqu'à ce que Jean de Meung vînt opérer sa délivrance.

Guillaume de Lorris, après avoir déploré la captivité de Bel-Accueil, mourut laissant son œuvre inachevée. Il avait écrit quatre mille vers ingénieux, élégants, gracieux et coquets, mais sans autre poésie qu'un certain charme de description (1) et une tendresse d'âme qui, pour aller au cœur, aurait eu besoin de sortir de la poitrine de personnages vivants, et non de ces êtres sans entrailles dont l'auteur a composé la trame de sa fiction romanesque.

Quoi qu'il en soit, il y a un vrai talent d'observation dans l'analyse des différentes phases de ce drame de l'amour où les rivalités jalouses entrent en lutte avec toutes les séductions de la jeunesse et de la beauté. Il nous paraît étrange que les personnages soient à ce point spiritualisés, quand le sujet en lui-même consacre, sous le voile de l'abstraction allégorique, le matérialisme de la passion. Mais il y a là un calcul d'artiste plus profond qu'on ne pense : Guillaume de Lorris, pour étendre le cercle de ses lecteurs, s'est adressé aux intelligences élevées, aux savants, aux clercs, par son système d'allégorie qui donnait lieu à diverses interprétations mystiques, comme le langage de la Bible dans le *Cantique des Cantiques*. Et il s'est adressé aux jeunes gens et aux femmes par la peinture de l'amour positif et profane qu'il avait seul en vue. Ce livre fut dans son temps un autre arbre de la science du bien et du mal. Les âmes innocentes

(1) La description du Temps est admirable.

et pures y ont cherché le bien suprême, comme ce chanoine de Valenciennes, Molinet, qui trouvait la lecture du *Roman de la Rose* aussi édifiante que son bréviaire. Il n'est pas jusqu'à Marot qui n'y ait vu ou l'*état de sapience* ou l'*état de grâce*, ou le *souverain bien infini*, ou enfin la vie de la Sainte-Vierge, Rosa Mystica. Mais la curiosité des filles d'Ève savait à quoi s'en tenir sur le parfum mystique de la Rose, et dans tout cela le diable avait sa part. L'Église s'avisa un peu tard de protester contre l'ouvrage. L'imprimerie, qui commençait, l'avait répandu à profusion : il était dans toutes les mains et chacun l'interprétait à sa guise et au gré de ses passions bonnes ou mauvaises. Quand, au siècle suivant, Cupidon se changea en Némésis, il était trop tard : le feu avait pris à la poudre, et le moyen âge catholique était ébréché.

Dans l'œuvre de Guillaume de Lorris, la galanterie dominait. C'est à peine si l'on découvre çà et là quelques traits de satire morale ou sociale jetés en passant et sans intention agressive. Ce sont plutôt des traits de malice qui effleurent la peau sans égratigner. L'auteur a esquissé le portrait d'Avarice et de Papelardie. Mais qu'il y a loin de là à Harpagon et à Tartuffe ! Guillaume de Lorris, professeur d'amour, n'était pas homme à faire le procès à son siècle.

V.

A côté de ces chantres de l'amour qui écrivent pour charmer l'aristocratie, on entend le cri de la misère qui s'élève du sein des masses. Rutebeuf (1) est le type du trouvère plébéien. Il cultive la poésie lyrique et la satire : c'est le plus habile auteur de fabliaux. Homme du peuple, il vit dans le malaise ; mais la satire est sa vengeance. Ses poésies révèlent les plaies secrètes de l'Église. La religion était florissante, sans doute : il y avait de

(1) Rutebeuf, né en Champagne, habitait Paris. Ses principales œuvres sont : La *Complainte d'outre-mer*. — La *Dispute du croisé et du décroisé*. — La *Chanson des ordres*. — Le *Pharisien et la Béguine*. — L'*Université et les Mendiants*. — La *Pragmatique*. — La *Vie de Ste Élisabeth*. — Le *Miracle de Théophile*. Sa vie est ignorée. On croit qu'il se retira dans un cloître pour y finir ses jours, vers 1286.

grands modèles de piété ; mais il y avait aussi de grands abus en France, comme en Italie et dans toute la chrétienté. Rutebeuf ne s'indigne pas contre les prévaricateurs : il n'avait pas assez d'âme pour cela ; il se contente de les éclabousser en passant de son rire moqueur. S'il attaque les moines et les abbés munis de riches prébendes, qui jouissent largement et librement de la vie, tandis qu'il se morfond dans la misère et qu'il meurt de faim, ce n'est pas par esprit de haine : Rutebeuf est chrétien et il a composé pour l'Église plus d'un chant pieux (1). Il a encouragé saint Louis dans ses projets de croisade, et il a fait honte à Philippe le Hardi et à Édouard II d'Angleterre de consumer leurs forces dans de vaines querelles, au lieu de marcher contre le Croissant à la conquête de Jérusalem, peut-être irrévocablement perdue pour le monde chrétien, dit-il, si ces princes restent sourds à sa voix. L'événement lui a donné raison.

Rutebeuf est donc un homme de foi ; mais partout où il trouve quelque aliment à sa verve railleuse, il s'en empare : c'était son bien. Le pauvre diable n'avait pas d'autre ressource pour amuser ses lecteurs. Rire de ceux-ci, louer ceux-là, c'était son gagne-pain. Pour son malheur, il avait pris femme : il avait des enfants à nourrir et il aimait le jeu. Ce qu'il gagnait, il le dépensait à mesure ; mais il conservait sa gaieté et aiguisait sa malice, et tant pis pour ceux qui étaient sans cuirasse contre ses traits mordants. Parfois aussi il parlait au nom de la morale et du bon droit. Il fit la leçon aux classes élevées de la société et rappela les hommes, depuis le prêtre jusqu'au bourgeois, à leurs devoirs de chrétiens. Et quand sa malice atteignit l'opulence du clergé et l'orgueil de la noblesse, il servait tout à la fois la cause de la morale et de la justice. Il était l'organe du peuple et se faisait l'écho de cette classe déshéritée qui réclamait sa place au soleil.

Nous avons dit que Rutebeuf s'était particulièrement distingué dans le *fabliau*. Disons un mot de ce genre de récit parfaitement conforme à la malice innée du bon sens français.

(1) Comme le dit Lenient, il croit à la sainteté du cœur, mais point à celle de l'habit. N'est-ce pas lui qui a dit le premier :

Li abis ne fes pas l'ermite.

VI.

Les *fabliaux*, venus de l'Inde et traduits dans toutes les langues savantes des deux mondes, furent le premier éveil de l'esprit populaire ou bourgeois. Pour se dédommager du lourd fardeau féodal qui pesait sur lui, le peuple se livra aux fines et ingénieuses saillies de l'esprit satirique. Les trouvères aimaient surtout à médire des femmes, des maris, des nobles, des moines et des prêtres. Ce n'était pas un système d'agressions contre l'autorité, c'était un besoin d'épancher, comme Horace, une verve pétillante, de spirituels accès de bonne humeur. Ces contes nets, précis, faciles, vifs, légers, élégants, naïfs, gracieux et badins, renfermés dans un étroit espace, plaisaient à tous et étaient reçus dans les palais aussi bien que dans la chaumière. Ils servaient non-seulement d'enveloppe à la satire, mais exprimaient aussi des sentiments tendres ou dévots. C'était de l'esprit, ce n'était pas de la vraie poésie. Rarement on rencontre une image, rarement aussi un sentiment profond dans les fabliaux. Les trouvères avaient la raillerie fine, mais sans amertume, et quand ils quittaient l'esprit pour aller au cœur, ils avaient la sensibilité douce, à fleur d'âme, sans énergie. Ils avaient la délicatesse qui est à l'âme ce que la finesse est à l'esprit ; mais, à moins de prétendre que les autres peuples, depuis les Indiens et les Hébreux jusqu'aux Grecs et aux Romains, et toutes les nations de l'Europe, depuis l'Allemagne jusqu'à l'Italie, n'ont pas compris la poésie en la mettant dans l'enthousiasme et la passion revêtue de toutes les magnificences de la forme, il faut bien reconnaître que l'esprit français n'est pas essentiellement poétique de sa nature. L'homme du peuple, en France, ne lit un poëme qu'à la condition qu'il soit court, spirituel et vif, et *qu'il dise quelque chose.* Voilà pourquoi les fabliaux eurent tant de vogue. C'est à cette tendance de l'esprit français qu'il faut attribuer la popularité de La Fontaine et de Béranger, ces deux héritiers des trouvères. S'il fallait présenter en exemple quelques-uns de ces fabliaux amusants, le choix ne serait pas aisé. Les conteurs gaulois semblent avoir plus souvent écrit pour les libertins que pour les honnêtes gens. Et malgré la naïveté de l'impudeur, on salirait sa plume à remuer cette fange. Il y a néanmoins plus d'une perle

à en recueillir : tels le *Vilain Mire* ou paysan médecin, qui a fourni à Molière la plaisante comédie du *Médecin malgré lui* ; les *Trois Bossus*, sujet tragico-comique ; *St-Pierre et le jongleur*, où un jongleur, commis à la garde des âmes qui bouillaient dans la chaudière infernale, joue aux dés avec St-Pierre, un jour que Lucifer était allé aux approvisionnements avec son cortége de démons, et se fait chasser à leur retour pour avoir laissé gagner par le ciel des âmes vouées à l'enfer. St-Pierre lui ouvre toutes larges les portes du Paradis.

Quand saint Pierre le vit venir,
Si li corut la porte ouvrir.

Depuis lors, dit le naïf trouvère, tous les jongleurs sont soustraits aux tourments éternels, grâce à celui qui perdit les âmes aux dés.

Il ne faut voir là que le jeu inoffensif d'un temps qui prenait ses libertés avec la foi sans porter ombrage à la vigilance de ses gardiens, parce que la foi n'était pas en péril. Il y avait même un sentiment de miséricordieuse compassion dans cette intervention céleste de St-Pierre, arrachant des âmes à l'enfer. Quoi qu'il en soit, c'était habituer le peuple à se jouer de ses croyances. C'est la première étape sur la route du mépris.

VII.

Le goût des fabliaux donna naissance à une épopée burlesque où, sous le voile de l'allégorie, sont attaquées toutes les institutions du moyen âge : le *Roman de Renart* (1). C'est à la fin

(1) Nous aurions à signaler encore un autre genre de satire sociale de la fin du treizième siècle : les *Bibles*, et particulièrement la *Bible-Guyot*, où l'auteur, Guyot de Provins, un moine qui n'en a pas l'air, a écrit, sous le couvert de la morale, *por poindre et por aiguilloner* un siècle *puant et orrible*. C'est un pamphlet fort peu poétique, et qui ne dut son succès qu'à ses bonnes plaisanteries et à la franchise de ses attaques contre toutes les classes de la société. Le pape, les cardinaux, les évêques, les couvents, rien n'est épargné. Ne croyez pas toutefois que ces violences sortent d'une âme indignée : Guyot est un spirituel

du treizième siècle que ce genre de poème acquit tout son développement, dans la décadence du moyen âge.

Cette grotesque parodie se divise en trois périodes : l'*Ancien Renart*, — le *Couronnement de Renart* et *Renart le Novel*, — enfin *Renart le Contrefait*. Nous allons rapidement parcourir les deux premières périodes qui seules présentent un véritable intérêt littéraire.

L'*Ancien Renart* remonte au douzième siècle et comprend quatre poèmes primitifs : le *Reinardus Vulpes*, le *Reinaert* flamand, le *Reinecke* allemand et le *Renart* français.

Willems, dans son *Reinaert de Vos* , a revendiqué pour la Flandre la paternité du Renart. Les noms flamands des personnages de la version latine viennent à l'appui de cette thèse. L'Allemagne et la France ont disputé à nos frères l'honneur de la conception primitive ; toutes les vraisemblances sont pour le pays flamand. C'est sur cette vieille terre où allait surgir l'esprit communal que la raison populaire devait enfanter comme un produit naturel du sol cette opposition du faible contre le fort, cette vengeance des opprimés contre les oppresseurs, cette protestation contre le relâchement des mœurs dans les hautes classes de la société, parmi les nobles et parmi les moines. Cette forme de l'apologue qui confond le genre humain avec le règne animal, pour avoir le droit de tout dire sans offenser personne, était éminemment propre à la satire. On sait combien les fables venues de l'Inde et celles d'Ésope et de Phèdre, traduites en dialecte roman par Marie de France, étaient devenues populaires au moyen âge. On fit ce qu'avait fait l'antiquité : on donna aux animaux des rôles appropriés à leurs caractères, et on personnifia en eux les mœurs et les passions des hommes. Le renard représenta la ruse ; le loup, la force brutale ou la féodalité ; le lion, la royauté ; l'âne, le malheureux serf, victime

mécontent qui s'en prend à tout le monde de n'être rien qu'un moine obscur.

Le bonhomme auparavant était ménestrel : en changeant d'habit, il n'a pas changé de conscience. C'est la soif de l'or et des honneurs qui lui inspire ses déclamations contre la richesse et sa haine de toute supériorité sociale. Au fond, il était peu redoutable.

La *Bible* de Hugues de Berzy où un soldat exhorte les hommes à la pénitence, en exposant leurs vices, est moins violente de style et plus grave de pensée que l'œuvre de Guyot de Provins.

de ses maîtres cruels, ou l'archiprêtre, orateur de cour, chargé de prononcer l'oraison funèbre des morts illustres. A la forme antique de l'apologue, le moyen âge substitue le conte, le roman d'aventures. Une fois la première donnée admise, tout le monde travaille à ce poème immense comme à la construction des vastes cathédrales.

Quand un poète est mort, un autre reprend l'œuvre interrompue, non pour la compléter, mais pour y ajouter ses *fantaisies* conformes à l'esprit de son époque. Le *Reinaert* flamand a deux parties : l'une du douzième siècle, l'autre du treizième. Le *Renart* français en a quatre : l'*Ancien Renart*, le *Couronnement de Renart*, *Renart le Novel* et *Renart le contrefait*. Ces quatre parties sont échelonnées du douzième au quatorzième siècle. Le cycle complet se divise en trente-deux branches et contient plus de 118,000 vers. N'y cherchez pas d'unité, de plan, d'ensemble. Anecdotes sur anecdotes, contes sur contes, histoires sur histoires, apologues, chansons, dissertations, sermons, philosophie, politique, religion, tout ce qui se pense, tout ce qui se rêve, tout ce qui se dit est jeté là pêle-mêle et s'entasse confusément dans ce chaos de souvenirs et de conceptions bizarres, parfaite image de ce temps où la lumière et les ténèbres, la civilisation et la barbarie se disputent la possession du monde et l'empire de l'esprit humain. Le héros de ce poème ne représente pas telle ou telle classe de la société, il représente la société tout entière. Tour à tour seigneur, chevalier, moine, pèlerin, jongleur, médecin, voleur, chargé de tous les vices, faux dévot, hypocrite, gourmand, menteur, libertin de mœurs et libertin de pensée, traître envers ses parents et ses amis, il prend tous les travestissements, passe par toutes les conditions, joue tous les rôles, et, s'il est parfois la dupe de ses intrigues, il réussit le plus souvent, et l'on assiste au triomphe de la ruse sur la force, la justice, la morale et le droit. Vous le voyez, cette mascarade était faite pour démasquer le vice et le produire au grand jour. C'est l'homme animal et animal malfaisant. Et nos pères s'amusaient de ses tours pendables. Charmante naïveté du bon vieux temps !

Le poème primitif a pour pivot la lutte de *Renart* contre *Ysengrin*, qui représente le loup. C'est là le vrai triomphe de la ruse sur la force brutale. Quelle est la cause de l'inimitié ? Vous pensez que ce sont les abus de la force. Erreur : le droit est du côté d'Ysengrin qui veut se venger des amours adultères de

Renart, son neveu, pour *Hersent* la louve. Ysengrin, mari ridicule : autre thème de nos bons aïeux. En sa qualité de fin matois, Renart a une épouse fidèle, dame *Hermeline*, la Pénélope de cet autre Ulysse. C'est une particularité de ce poème que les animaux y portent des noms d'hommes et de femmes, que leurs petits sont des enfants et qu'ils babitent des maisons ou des châteaux. Renart est un pauvre baronnet, possesseur du château de *Malpertuis* (mauvais trou). Le lion s'appelle *noble*, et c'est un roi véritable, ayant cour et palais. Renart n'était pas le nom de l'animal, qui s'appelait *gorpil*, du latin *vulpes*, comme *Ysengrin* s'appelait le *leu*. L'auteur de la première branche française fait sortir de la mer sous la baguette d'Eve les deux rivaux : le *gorpil* et le *leu*.

Entre les autres en issi (1)
Li gorpil, si assauvagi,
Rous ot (2) le poil *come Renart.*

Le nom de *Renart* est resté à l'animal, tant fut grande la popularité du poème. On a beaucoup discuté sur l'origine de ce nom sous lequel on a voulu voir un personnage réel, un duc *Reginard* ou *Régnier* d'Austrasie. Les auteurs du *Renart* ont pu faire allusion plus d'une fois à des personnages et à des faits de l'histoire ; mais la lutte de Renart et d'Ysengrin est plus naturelle et plus philosophique à la fois : fondée sur l'inimitié des deux animaux qu'ils représentent, elle inaugure le règne des habiles, et c'est une pensée profonde que d'avoir associé l'immoralité à la ruse. Le poète qui en a eu la première conception semblait prévoir d'avance le règne de Philippe-le-Bel et de Louis XI.

Cependant l'*Ancien Renart* n'a pas ce caractère de violence qui distingue au treizième siècle la *Bible de Guyot* La raillerie est légère et n'a rien de déclamatoire. La bonhomie narquoise du conteur veut amuser par le récit des bons tours joués par maître Renart ; et, s'il lance un trait de satire en passant, ce n'est pas avec l'intention préméditée de fouetter, ni de mordre : c'est pour satisfaire son instinct de joyeuse malice, et

(1) Sortit.
(2) Eut.

comme pour montrer qu'il n'est pas la dupe de ces austères apparences sous lesquelles le vice se cache aux yeux de la foule.

C'est dans la seconde période surtout que la pensée philosophique se dégage. Le *Couronnement de Renart* nous fait assister à une première transformation. Renart a de plus hautes visées. *Noble*, le roi débonnaire, est supplanté par lui. L'habileté est couronnée et tient le sceptre. Pour consacrer sa royauté, le rusé personnage va conquérir en Palestine la palme de la valeur unie à la sainteté. Le monde est ébloui, le nouveau roi dirige selon ses vues les ressorts de la politique et de la civilisation. Rome emprunte le secours de ses lumières.

> Nus ne puet, ce poise mi (1)
> Aujourd'hui venir à Maistrie,
> S'il ne siet (2) de Renardie.

La satire s'enhardit de plus en plus. Dans *Renart le Novel*, qui a pour auteur Jacquemart Gelée (ou Giellé), bourgeois flamand de Lille, on pressent les luttes de Philippe-le-Bel avec le Saint-Siége et les templiers. Les mœurs du clergé sont l'objet des plus vives attaques. Les coups sont particulièrement dirigés contre les hospitaliers et les templiers dont les richesses excitent la convoitise du peuple et semblent insulter à la misère publique. La froide allégorie et l'indigeste érudition dont le Roman de la Rose a donné le signal, glacent le poème, écrit dans un style généralement faible et diffus ; mais l'esprit du temps y est peint avec fidélité par un honnête homme et un bon chrétien cherchant la probité sincère, et ne la trouvant pas même parmi ceux qui ont reçu la mission d'enseigner la morale aux hommes. Ce n'est pas la haine qui l'inspire, c'est l'amour du bien. Il n'expose pas le vice pour s'en moquer, mais pour avertir les coupables. Deux passages suffisent à donner une idée de ses conceptions allégoriques. Quand Renart, devenu puissant seigneur, vient faire la guerre au roi, le navire sur lequel il est monté dans le détroit de passe-orgueil est bordé de trahison et cloué de vilénie. Le drap gris qui l'entoure, tissu d'hypocrisie et de paresse, c'est l'étoffe des robes de moines. Toute l'armée du clergé est enrôlée pour faire l'office de matelots. Le pape et les cardinaux tiennent

(1) Ce qui me peine.
(2) Sait.

le gouvernail. Écoutez maintenant la conclusion du poème : « La roue de la Fortune est représentée de côté, avec moyeu et rais. Tout en haut, Renart se voit assis sur un trône, le front ceint d'une couronne et vêtu mi-partie en hospitalier et en templier. Ses deux fils sont à ses pieds en costume de cordelier et de jacobin. Orgueil est à sa droite et dame Gilhe (la guenon) à sa gauche. La dame Fausseté monte d'un côté de la roue et la dame Foi tombe de l'autre. De plus, la dame Loyauté se trouve précipitée au plus bas, entre Charité et Humilité (1). »

Voilà l'épopée de *Renart* aboutissant à la fin du treizième siècle au complet triomphe de la ruse sur la féodalité chevaleresque. Le peuple méprisé par la noblesse a pris sa revanche. Il s'est mis du côté des habiles et il applaudira à la diplomatie et à la chicane dans leur croisade contre les puissances du passé qui ont confisqué à leur profit la richesse publique.

Plus tard, dans le cours du quatorzième siècle, le Roman de Renart subira une dernière transformation et ne sera plus qu'un lourd fatras pédantesque et une longue et violente diatribe en cinquante mille vers contre toutes les institutions du moyen âge. On voit à l'œuvre les précurseurs de ces hardis pionniers qui renverseront l'édifice féodal en sapant les bases mêmes du pouvoir.

L'épopée animale, considérée dans son ensemble, c'est la folie orgiastique du moyen âge, c'est l'enthousiasme chevaleresque transformé en scène de carnaval. Rabelais et Cervantes sont devancés de trois siècles.

Remarquez ces trois dates : la féodalité prend possession du monde du onzième au treizième siècle ; au quatorzième siècle, le ridicule l'envahit ; au seizième siècle, elle tombe sous la risée populaire, pour tomber, au dix-huitième siècle, sous la hache ! Chacune de ces dates est la fin d'un monde : trois puissances tombent et se transforment successivement : la puissance féodale, la puissance religieuse, la puissance royale. A chacune de ces dates, vous trouvez la satire sociale battant en brèche le pouvoir : au quatorzième siècle, c'est le *Roman de Renart*, comme au seizième, Rabelais ; au dix-huitième, Voltaire et Rousseau.

Ce qu'il faut chercher dans le *Roman de Renart*, c'est moins l'art que la pensée ; il n'a de valeur que comme expression de la pensée populaire. Aussi l'œuvre ne porte-t-elle pas de nom d'au-

(1) Rothe, Les *Romans de Renart*.

teur aux yeux de la postérité : elle semble faite par le peuple, comme elle est faite pour le peuple.

C'est ici que, pour la première fois, se manifeste dans tout son jour le nouvel élement introduit par le christianisme : le *grotesque*. Les anciens sacrifiaient tout à la beauté : ce qui s'éloignait de cet idéal était rejeté comme indigne des représentations de l'art. Le christianisme, au contraire, plaçant son idéal en dehors de la réalité phénoménale, et voyant dans la création tout entière l'œuvre de Dieu, contracte une certaine indifférence de la forme qui lui permet d'accepter le grotesque à côté du sublime : voilà un des effets les plus étranges de l'art chrétien. Mais ce n'est pas la religion elle-même qui se prête à ces métamorphoses et à ces fantasmagories. La contemplation du sublime, qui élève l'homme au-dessus de lui-même, le fait retomber bientôt au milieu des prosaïques détails de la vie, et produit des mésaventures qui alimentent le ridicule. Le moyen âge avait au plus haut point le génie de la satire : les deux objets qui inspiraient le plus de terreur : le *diable* et la *mort* ne sont-ils pas devenus des types sinistrement grotesques ? Le clergé lui-même autorisait la critique de ses actes en souffrant, jusque sur le fronton des cathédrales, l'exhibition burlesque des moines vicieux, et les bizarres et grotesques figures des animaux parodiant les choses saintes, comme l'âne chantant la messe, servie par d'autres gens de son espèce. Vous le voyez, le *grotesque* trouve sa place à côté du sublime dans les représentations de l'art chrétien. Le travertissement des mœurs du moyen âge, dans le *Roman de Renart*, pouvait passer pour un innocent badinage, le renard se prenant au sérieux dans tous ses rôles. Mais ce n'est pas impunément que circulent ces ironies meurtrières qui désapprennent le respect : ce roman, colporté dans toute l'Europe, fut, avec le *Roman de la Rose*, le plus actif dissolvant de la féodalité et le premier symptôme de la réforme.

SECTION II.

DÉCADENCE DU MOYEN AGE.

CHAPITRE I[er].

RÈGNE DE PHILIPPE LE BEL.

La seconde partie du Roman de la Rose.

I.

A partir du quatorzième siècle, une transformation s'opère dans la sphère des idées. La pensée laïque se sécularise. L'unité catholique, rêve sublime de la papauté, lien indispensable du monde féodal, tombe sous le poids des fautes de ses pontifes et de l'ambition des rois. Le pouvoir spirituel perd sa suprématie sur le pouvoir temporel, à la mort de Boniface VIII, sous le règne de Philippe le Bel. Le grand schisme de l'Église et les abus du clergé font perdre aux peuples le respect sur lequel était fondée la puissance catholique. Les rois, pour échapper au contrôle ecclésiastique et élever leur autorité sur les débris de l'indépendance féodale, vont prendre les peuples par la main et les soustraire au despotisme de la féodalité. Le moyen âge s'affaisse sur lui-même et fait place à l'esprit moderne, marqué par la liberté des idées, l'avénement progressif du peuple à l'exercice des droits politiques et civils. La royauté s'élève avec Philippe le Bel, puis elle est abaissée pendant la guerre de cent

ans, où ses droits sont contestés par l'Angleterre ; elle se relève ensuite sous le règne de Louis XI et de ses successeurs, pour trouver enfin, à l'avénement de Louis XIV, son apogée.

Quand je dis : la royauté s'élève avec Philippe le Bel, ne vous méprenez pas sur ma pensée : il ne s'agit pas ici de moralité ; il ne s'agit que de politique. La politique et la morale, hélas ! ne sont pas deux termes synonymes. Et cependant la politique la plus honnête est en fin de compte la plus habile, car les gouvernements succombent toujours pour avoir trahi leurs devoirs, et les peuples qui les ont laissés faire en sont eux-mêmes frappés :

Quidquid delirant reges, plectuntur Achivi.

Jamais la royauté fut-elle plus grande, c'est-à-dire plus respectée, que sous le règne de saint Louis ? Et pour faire respecter son pouvoir, le saint roi a-t-il jamais, dans l'ordre temporel, abaissé son sceptre devant la tiare ? Philippe le Bel ne s'est pas borné à revendiquer son indépendance, il a voulu dominer l'Église ; et, pour accomplir plus sûrement son dessein, il l'a déshonorée dans ses chefs et dans ses institutions, en plaçant les papes sous sa dépendance, en faisant nommer ses créatures au siége d'Avignon, en détruisant l'ordre des Templiers pour s'emparer de ses richesses ; et il a ruiné la morale pour multiplier l'argent dans ses trésors et les hommes dans ses armées. Être fort, c'était son but ; peu lui importaient les moyens. Il fut servi selon ses vœux par Jean de Meung, le continuateur de Guillaume de Lorris dans le *Roman de la Rose*.

II.

Entre Guillaume de Lorris et Jean de Meung (1), il y a la distance qui sépare Saint-Louis de Philippe-le-Bel : idéalisme

(1) Jehan de Meung, surnommé *Clopinel* parce qu'il était boiteux, est né à Meung-sur-Loire près d'Orléans, vers 1260 et est mort à Paris vers 1320. L'œuvre de Guillaume de Lorris était de quatre mille vers. Celle de Jean de Meung est de dix-huit mille. Il a écrit en outre le *Trésor* ou les *Sept articles de foi*, le *Miroir* d'*Alchimie*, une *Vie d'Abélard*, etc.

d'un côté, réalisme de l'autre. Sans doute vous ne trouverez pas dans Guillaume de Lorris la grande inspiration héroïque et religieuse qui animait Saint Louis. Guillaume ne célèbre que la galanterie ; mais on reconnaît du moins en lui l'influence chevaleresque des troubadours. Dans l'art d'aimer qu'il enseigne il y un idéal : l'union mystique, l'union des cœurs. Le sensualisme est au fond, mais soigneusement caché, comme la satire, sous le voile de l'allégorie. On s'aperçoit que le règne de Saint Louis est une école de respect. Mais voici qu'avec Jean de Meung l'esprit moderne fait tout à coup invasion dans ce sanctuaire de l'idéal chevaleresque et déchire d'une main hardie tous les voiles. L'allégorie est à la mode : il la conserve, mais il perce à jour avec l'épée de la satire le frêle tissu dont s'enveloppe la pensée timide de Guillaume de Lorris. Les personnages n'ont pas changé de nom. Seulement ils ne sont plus pour Jean de Meung qu'un prétexte servant à étaler sa science pédantesque, et une machine de guerre pour battre en brèche les institutions du moyen âge qui gênent la politique de Philippe-le-Bel. *Érudition* et *satire*, c'est toute l'œuvre de Jean de Meung.

Pour détourner l'amant qui gémit au pied de la tour où Bel-Accueil est enfermé, Raison fait un cours de morale en trois mille vers sur l'amour, l'amitié, la vieillesse, l'avarice et les caprices de la fortune. Ce que tout cela vient faire ici, ne le demandez pas au roman lui-même. Comme composition, l'œuvre est absurde : il y a des détails, il n'y a pas d'ensemble. Raison disserte à perte de vue et suit tous les caprices de sa pensée, oubliant le personnage auquel elle adresse la parole. Aussi l'amant finit-il par lui tourner le dos. Ce n'est plus cette raison grave et discrète dont les conseils tombaient de haut sur le cœur en signalant avec prudence les ravages de la passion. Cette sage conseillère, sans avoir rien perdu de son bon sens, est devenue hardie et licencieuse. Les illusions chevaleresques ont disparu pour faire place à la réalité nue et grossière. Il ne semble pas qu'il faille chercher ici le moindre rayon de poésie. Il y en a pourtant, quand l'auteur touche aux plaies vives de l'époque. Quelle verve d'invective contre l'avarice qui entasse cet or fait pour courir de main en main et répandre partout, comme un fleuve bienfaisant, l'abondance et la fécondité. Jean de Meung prend la plume de Juvénal pour maudire les thésauriseurs qui tarissent la source de la richesse et de la prospérité

publique. Philippe-le-Bel a besoin d'argent et le poète lui vient en aide. Mais, sans le savoir, Jean de Meung jette les bases de l'économie politique. Nous nous vantons beaucoup de nos prétendus progrès dans le domaine de la politique, et nous voulons que la liberté date de 89. Eh bien, voici le principe de la souveraineté du peuple proclamé par Jean de Meung au seuil du quatorzième siècle. En vain le poète sert-il la cause du roi. A ses yeux, plus de droit divin ; le peuple est maître de ses destinées.

Le passage vaut la peine d'être cité :

Par sa force ! mès par ses hommes,
Car sa force ne vaut deux pommes
Contre la force d'ung ribaut
Qui s'en iroit à cuer si baut.
Par ses hommes ! par fois, ge ment,
Ou ge ne dis pas proprement :
Vraiement siens ne sont-il mie,
Tont ait-il sor eus seignorie ;
Seignorie ? non, mès servise,
Qu'il les doit tenir en franchise.
Ains est lor ; car quant ils vodront,
Lor aïdes au roi todront,
Et li rois tous seus demorra,
Si tost cum li pueple vorra.

Ajoutez à ceci cet autre passage où se trouve expliquée l'origine de la royauté :

Ung grant vilain entre eus eslurent
Le plus ossu de quant qu'ils furent,
Le plus corsu et le greignor,
Si le firent prince et seignor.

Ajoutez-y encore l'opinion de l'auteur sur la propriété, qu'il accuse de tous les forfaits qui ont déshonoré et ensanglanté la terre. Et dites après cela si la pensée moderne a été plus loin dans ses témérités. De même que Jean de Meung ne laisse échapper aucune occasion d'invective contre tous les abus de son époque, de même il saisit au vol toute occasion de déployer l'étendue de ses connaissances, et c'est par là surtout qu'il séduisit ses contemporains. Son temps amnistiait son audace en faveur de son érudition. Il puise ses arguments dans l'histoire, quand il ne les puise pas dans l'arsenal de l'école. Veut-il prou-

ver les caprices de la fortune ? il cite à l'appui de sa thèse Agrippine, Néron, Crésus, Hécube. Veut-il prouver les jugements iniques ? il cite Virginie et Appius. Veut-il donner de rares exemples de fidélité conjugale ? il cite Pénélope et Lucrèce. Veut-il au contraire prouver la perfidie des femmes ? il cite Hercule et Déjanire, Samson et Dalila. Jean de Meung ne ménage pas la plus belle portion du genre humain. La réaction contre le culte chevaleresque de la beauté est poussée à ses dernières limites. Raison ne suffit pas pour déclamer contre les filles d'Ève. L'Ami, personnage si modeste sous la plume de Lorris, jette l'insulte au front de la femme et s'attaque au mariage pour aboutir à la promiscuité des sexes, comme l'idéal de l'âge d'or qu'il regrette. Pour compléter la doctrine, il ne restait plus qu'à s'attaquer au célibat religieux. Et cette belle morale est l'œuvre d'un clerc ! En faut-il davantage pour juger les mœurs d'un siècle ? Avis aux contempteurs du présent. Ceci, d'ailleurs, était conforme aux vues de Philippe-le-Bel. Que lui importait la morale, pourvu qu'il eût des hommes pour grossir son trésor et ses armées ! On comprend que Jean de Meung, voulant servir ses desseins, n'ait retenu de l'Evangile qu'un précepte : Croissez et multipliez. Mais nous ne sommes pas au bout. Continuons.

Amour a pitié de l'amant qui se désespère, et vole à son secours avec ses hauts barons. Parmi eux, à côté de Franchise, de Simplesse et de Déduit, figurent deux nouveaux personnages qu'Amour ne connaît pas et que Guillaume de Lorris n'a pas inventés : *Faux-Semblant* et *Contrainte-Abstenance*. Ces deux personnages, le premier surtout, appartiennent en propre à Jean de Meung et portent bien la marque de son esprit caustique. Faux-Semblant est de la famille de Papelardie : c'est Papelardie qui se détache de la muraille pour prendre part à l'action, mais plus encore pour parler que pour agir. Il n'aura plus qu'à changer de nom et à mieux garder son masque pour devenir Tartuffe et personnifier l'hypocrisie. Jean de Meung, ce clerc libre penseur, n'a pas la passion étroite et l'esprit myope de ceux qui ne voient d'hypocrisie que sous l'habit religieux. Faux-Semblant habite le cloître plus que le monde, parce qu'il y est plus à couvert et qu'il peut mieux ainsi, dans l'ombre, diriger ses batteries. Mais, comme *Renart*, il passe par toutes les professions et joue tous les rôles, car l'hypocrite se glisse partout *affublant sa renardie sous le manteau de papelardie*. Seulement l'intention

satirique est trop visible. Derrière Faux-Semblant on voit trop l'auteur qui s'attaque aux abus de l'Église et surtout aux richesses et à l'oisiveté monacales. Ce n'est pas l'homme irréligieux qui se montre ici, c'est l'économiste qui veut servir l'État et assurer le bien-être de tous par la participation de tous aux sources de la prospérité publique : la circulation de l'argent, et, par dessus tout, le travail ; le travail, père des vertus et de toutes les grandes choses intellectuelles et matérielles qui constituent la civilisation d'un peuple. Sous la figure de Faux-Semblant, Jean de Meung a voulu représenter l'ordre des frères prêcheurs — auquel il paraît avoir appartenu lui-même : ce que personne ne devinerait à coup sûr. — Il a donc immolé ses confrères, et avec eux tous les mendiants qui exploitent la charité humaine. Le poète du quatorzième siècle a porté ainsi les premiers coups à la mendicité dont le moyen âge catholique avait fait une vertu, et qui en était une en effet dans ces hommes qui renonçaient à tout, comme François, le saint mendiant d'Assise, épousant Madame la Pauvreté pour mieux se consacrer à Dieu et à ses frères, mais qui s'est changée en vice, quand elle est devenue un système d'exploitation du travail par la fainéantise et de la richesse par la pauvreté feinte, immobilisant des capitaux improductifs qui appauvrissaient le peuple, et accumulant tous ces trésors sous prétexte de détachement des choses de la terre. La charité qui vient au secours des malheureux est une chose sainte ; mais elle n'est pas faite pour enrichir ceux qui peuvent vivre de leur travail. Telle est la théorie que Jean de Meung formule au nom du bon sens. Les abus qu'il attaque, il a contribué pour sa part à les faire tomber, et il a rendu sous ce rapport un véritable service non-seulement à la société, mais à la religion elle-même qu'il faut épurer de tout alliage pour lui rendre sa pureté divine. La religion, il se garde bien de la flétrir, il ne s'en prend qu'à ceux qui la dégradent :

Si ne voil-ge mie blasmer
Religion, ne diffamer
En quelque abit que je la truisse (trouve)
Jà religion que ge puisse,
Humble et loial ne blasmerai.

Comment se fait-il donc qu'il la dégrade dans sa personne par ses théories immorales ?

Faux-Semblant, comme tous les personnages que Jean de Meung introduit dans le *Roman de la Rose* pour faire la satire de son temps ou pour étaler son érudition, parle beaucoup et agit peu. Il faut bien cependant que l'action se dénoue, et Faux-Semblant doit y jouer son rôle, un rôle conforme à son caractère. Il entre dans la tour, surprend Malebouche, un des gardiens de Bel-Accueil, qui se livre à lui, le prenant pour un saint homme ; il lui tranche la langue avec un rasoir et l'étrangle. Voilà Bel-Accueil délivré d'une langue qui peut le compromettre par ses révélations indiscrètes. Alors la vieille qui tenait les clefs de la tour vient prêcher impudemment le libertinage et l'adultère sous prétexte de rendre à la femme sa liberté. Georges Sand est devancée de six siècles. Bel-Accueil se laisse prendre aux conseils dévergondés de la vieille.

La victoire semble assurée à l'amant, quand il se voit de nouveau repoussé par Dangier, Honte et Peur. Amour alors se décide à donner l'assaut. Il semble que le poème va finir. L'action, en effet, touche à son dénouement. Mais l'action n'est rien pour Jean de Meung ; discourir, discuter, disserter, c'est tout son but : il parle en frère prêcheur. Aussi les dissertations vont-elles recommencer de plus belle : cinq mille vers suffiront à peine au savant pour échafauder le vaste entassement de sa science confuse. Il fait intervenir deux nouveaux personnages : *Nature* et son grand prêtre *Génius*. Pourquoi, direz-vous, cette intervention? Parce que l'auteur éprouvait le besoin d'étaler ses connaissances en physique, métaphysique, astronomie, alchimie et histoire naturelle. Il faut cependant bien que l'auteur justifie la présence de Nature et de Génius dans le moment suprême où se décide le sort de la Rose. Jean de Meung n'y manquera pas. Il se montre ici plus que partout ailleurs sous la double face de son génie : la satire mêlée à l'érudition. Nature se plaint à Génius que, tandis que tous les êtres créés sont soumis à son empire, un seul lui résiste : l'homme menace de laisser périr sa race en mettant des entraves à sa propagation : c'est, comme on le voit, un plaidoyer en due forme contre le célibat religieux. Génius monte en chaire devant l'assemblée des barons qui combattent sous les ordres d'Amour et leur prêche cyniquement la soumission aux lois de Nature. Après ce sermon qui enflamme leur courage, les barons retournent à l'assaut. La place est emportée, et la Rose est le prix de la victoire.

Voilà ce qu'est devenu le *Roman de la Rose* entre les mains de ce continuateur que Guillaume de Lorris, comme on l'a dit, n'avait pas prévu et qu'il eût désavoué. L'œuvre du premier auteur était un poème ; celle du second est un pamphlet et un traité savant *de natura rerum* et *de omni re scibili*. Jean de Meung était passé maître sur toutes ces choses : *doctor in utroque*. Il faut se reporter à ce temps là pour comprendre l'engouement dont il fut l'objet. Aujourd'hui un pareil livre ferait hausser les épaules ; alors on le lut avec passion. La cause de son succès est dans ses invectives et son érudition. Ceux-là même qui en étaient victimes ne pouvaient s'empêcher d'en admirer la science, et l'on s'efforçait d'en détourner le sens au profit de la foi, dont il sapait la base en ébranlant la morale. S'il eût paru à l'époque de Saint Louis, il eût excité un *tolle* général et l'auteur eût payé chèrement son audace. Il parut sous Philippe le Bel, et Jean de Meung vécut riche et honoré. Quel changement dans les mœurs ! quelle révolution dans les idées ! C'en était fait du moyen âge chevaleresque et catholique. En vain Martin Franc s'est-il constitué le *Champion des dames* ; en vain Christine de Pisan a-t-elle plaidé à son tour en faveur de la morale et de son sexe dont elle était l'ornement et la gloire ; en vain Gerson a-t-il tonné dans sa chaire et lancé, au nom de la chasteté conspuée, un réquisitoire allégorique contre l'ouvrage. Les attaques eurent leur effet ordinaire : celui de multiplier les lecteurs. Plus on y mit d'acharnement, plus le livre fut dévoré.

Pour perdre un livre, il faut faire le vide autour de lui. Le bruit est une réclame : les livres violemment attaqués sont même plus recherchés par la foule que ceux qu'on admire sans réserve. Ils ont pour eux deux forces contraires : la malignité et la générosité. Les uns jouissent aux dépens de l'auteur, les autres prennent instinctivement sa défense. Les livres que tout le monde peut admirer n'ont pour eux que les natures d'élite douées de cette faculté précieuse et plus rare qu'on ne pense : l'enthousiasme désintéressé pour la beauté littéraire ou morale. Il est vrai que les œuvres franchement et sincèrement admirables sont les seules que lise la postérité ; celles qui sont écrites pour le temps sont emportées par le temps ; et, si l'histoire en parle, ce n'est que pour conserver le souvenir des choses qui ont remué l'humanité à tous les âges.

Je disais qu'il fallait laisser dans l'oubli les livres dont on veut empêcher la lecture. Mais en est-on toujours maître ?

> Un livre vous déplaît : qui vous force à le lire?

dit Boileau. Quand un temps est mauvais, il ne recherche que ce qui est fait à son image. Et alors n'est-ce pas un devoir pour ceux qui ont reçu ou qui se donnent la mission de veiller à la pureté des mœurs de jeter le cri d'alarme et d'avertir les consciences qui peuvent se laisser prendre aux séductions de la forme? Les mauvais iront au mauvais ; les bons se mettront en garde. Tant pis pour ceux qu'une curiosité malsaine conduit au piège et mène à l'abîme.

Quant au *Roman de la Rose*, la morale était du côté de ses agresseurs ; mais l'esprit public était du côté de ses apologistes. L'œuvre de Jean de Meung reflétait fidèlement la décadence du moyen âge. Ne faut-il voir dans ce livre qu'un symptôme de décadence ? Non, certes : c'est la première manifestation durable de l'esprit français, non pas seulement parce que l'ironie, la raillerie, la gausserie y coulent à plein bord : les fabliaux et le *Roman de Renart* en avaient déjà offert assez d'exemples ; mais parce qu'on y voit briller, dans la fange, des vérités générales, universelles, humaines, or pur qu'il faut dégager du grossier alliage des passions du temps, monnaie du bon sens qui a cours dans tous les siècles et qui est frappée à l'effigie de l'esprit humain. C'est pour ramasser cette monnaie-là qu'il vaut la peine de traverser ce fumier et de remuer ces décombres.

Le succès du *Roman de la Rose* retentit dans l'Europe entière. Jugez quel devait être l'esprit de l'époque. N'était-ce pas déjà un signe avant-coureur de la réforme et de la révolution française ? Tout cœur religieux doit gémir en pensant que le clergé et la noblesse restèrent sourds à ce murmure du peuple humilié, asservi, dégradé. Il fallait un nouveau Grégoire VII ; l'Église ne le trouva pas : ce fut son malheur.

CHAPITRE II.

LA POÉSIE LYRIQUE AU QUATORZIÈME ET AU QUINZIÈME SIÈCLE.

Eustache Deschamps. — Christine de Pisan. — Alain Chartier. — Charles d'Orléans.

I.

La poésie lyrique, sous forme de ballade et de rondeau, fut cultivée dans le cours du quatorzième et du quinzième siècle, durant cette guerre désastreuse de *cent ans*, où la France faillit être la proie de l'étranger. La royauté française, qui s'était affranchie de toute dépendance vis-à-vis du saint-Siége, n'eut pas seulement à lutter contre la noblesse féodale jalouse de ses droits, mais contre l'Angleterre qui lui contestait son droit à la couronne, tombée des mains de Charles le Bel aux mains de Philippe de Valois. Vous connaissez cette lamentable histoire qui s'étend de la bataille de Crécy au bûcher de Jeanne d'Arc. La France était descendue au dernier rang des nations par la faute de tous : rois, pontifes, seigneurs et vilains. Jamais on ne vit pareille orgie de crimes, tant de barbarie, de débauche, d'insouciance, de perfidie et de lâcheté. C'était la destruction du monde féodal : elle ne pouvait s'accomplir sans violence. Les grands hommes de cette époque, ils sont faciles à compter : un roi sage, Charles V, et tous les autres incapables ; deux héros, Du Guesclin et Jeanne d'Arc ; un grand pontife Gerson ; trois écrivains d'une trempe héroïque : Eustache Deschamps, Christine de Pisan, Alain Chartier : voilà le bilan. Je ne parle pas de Froissart, le brillant et froid narrateur de cette triste époque. Sa place est dans l'histoire de la poésie en notre pays : c'est une de nos gloires littéraires. Mais il ne faut pas chercher l'humanité en lui : Ce n'est rien qu'un poète aimable et frivole ; un conteur ébloui de tout ce qui brille, indifférent à tout le reste.

Qu'avait à faire la poésie (j'entends la poésie française) au milieu de tant de sanglants désastres, de tant de dégradation et de misères ? Pleurer la honte de la France, gémir de ses douleurs, flétrir les abus et les crimes ; maudire l'étranger, faire appel au patriotisme et à la foi, au courage, à la vertu, au pardon.

Telle fut la mission d'*Eustache Deschamps* (1). Pour un homme de cœur, pour un grand citoyen et pour un chrétien, il n'y en avait point d'autre. Eustache Deschamps, qui de juge et de soldat s'était fait poète, ne manquait pas de grâce et pouvait lutter sur le terrain de la galanterie avec Thibaut lui-même. Mais ce n'était pas l'heure de chanter les amours, quand la France était sous le pied de l'Anglais. La muse du poète champenois était grave, sévère, indignée lorsqu'il combattait l'Angleterre par la plume comme il l'avait combattue par l'épée, et qu'il souhaitait sa ruine suivant la prédiction de Merlin ; lorsqu'il attaquait l'injustice avec cette énergie dont lui-même il armait sa conscience en rendant la justice ; lorsqu'il montrait aux rois, aux prélats et au peuple la main de Dieu suspendue sur les coupables ; lorsque enfin il prenait la défense des faibles contre l'oppression des forts. Ces formes légères de la ballade et du rondeau semblent éclater sous le poids de ces nobles idées et de ces généreux sentiments qui prennent tour à tour l'accent de la satire ou de l'ode. Il faut l'entendre, ce poète des mauvais jours, célébrer Du Guesclin et déplorer sa mort ! Écoutez cette strophe pindarique ; c'est la première fois que, dans notre langue, nous entendons sur la lyre ces mâles accents dignes de l'antiquité :

Estoc d'oneur et arbres de vaillance,
Cuer de lyon, espris de hardiment,

(1) Eustache Deschamps, dit *Morel*, pour son teint noir ou parce qu'il fut prisonnier chez les Mores, est né vers 1340 à Vertus en Champagne, et est mort vers 1410. Son principal ouvrage est le *Miroir du Mariage*. Il a écrit beaucoup de fables. La Fontaine en a imité plusieurs, entre autres la *Cigale et la fourmi*. Nous avons encore de lui, outre un certain nombre de ballades, de rondeaux, de virelais, les *Dicts de l'aigle et du lion*, l'*Art de dictier et faire ballades* et une des plus anciennes pièces comiques : le *Dict des quatre offices de l'Ostel du Roy*. Il eut pour maître *Guillaume de Machault*, qui passait pour le premier des chantres de l'amour au quatorzième siècle, et qui, à cinquante ans passés, inspira je ne sais quelle idéale passion à la jeune princesse Agnès de Navarre, dans le printemps de sa seizième année.

La flour des preux et la gloire de France,
Victorieux et hardi combattant,
Sage en vos faicts et bien entreprenant,
Souverain homme de guerre
Vainqueur de gens et conquereur de terre,
Le plus vaillant qui oncques fust en vie,
Chacun pour vous doit noir vestir et querre :
Plourez, plourez, flour de chevalerie !

Voilà le vrai poète du quatorzième siècle. Les deux écrivains que nous avons cités plus haut, Christine de Pisan et Alain Chartier, qui ont illustré le règne bienfaisant et réparateur de Charles V, ce premier père des lettres au seuil des temps modernes, ont aussi cultivé la poésie aux heures de loisir, pour se reposer de leurs graves études d'éloquence et de philosophie morale.

III.

Christine (1), fille de Thomas de Pisan, secrétaire et astrologue de Charles V, avait apporté d'Italie les premières lueurs de la Renaissance, et cette noble femme qui avait renoncé à son pays natal qu'elle aimait, mais dont elle fuyait les discordes intestines, pour s'attacher de cœur et d'âme à son pays d'adoption, mit son talent au service de la France, et s'appliqua à conjurer les malheurs de la guerre civile. Ses vers d'amour pleins de délicatesse et d'une tendresse ingénieuse étaient la rançon de ses infortunes et de ses patriotiques veilles, un tribut payé à la légèreté de l'époque. Ce n'était pas toujours la vie de son âme, mais c'était la vie du corps : il fallait bien passer par là. D'ailleurs sa prose n'a pas seule le privilége de faire éclater son patriotisme. Celle dont le cœur magnanime demanda en termes si pathétiques pitié pour la France à l'infâme Isabeau fut assez heureuse pour contempler avant de mourir la sublime libératrice de son pays, l'héroïne de Vaucouleurs, dont elle salua dans ses derniers vers les premiers triomphes où son regard prophétique vit le présage de l'expulsion de l'étranger du sol de la patrie.

(1) Christine de Pisan, née à Venise en 1363, morte en 1420, a laissé des *Dits moraux*, ballades, lais, virelais, rondeaux, petits poèmes, sans compter des œuvres en prose. Elle avait composé aussi quelques grands ouvrages en vers, comme le *Chemin de longue estude* et le *Poëme de la Pucelle.* Ce dernier a été réimprimé à Orléans, en 1865.

IV.

Que n'aurions-nous pas à dire ici de ce grand patriote, *Alain Chartier* (1), si ses œuvres en prose, et surtout son *Quadrilogue invectif*, appartenaient à l'histoire de la poésie ! Cet homme qu'une future reine, Marguerite d'Écosse, en présence de ses suivantes, un jour qu'il était endormi sur une chaise dans un des appartements du palais, baisa sur la bouche, malgré sa laideur, parce que de ses lèvres étaient sortis tant de *mots dorés*, ce sage conseiller d'un roi insensé et d'un roi frivole qui perdait gaiement son royaume, mérita d'être proclamé *le père de l'éloquence*, moins pour la richesse de son style, dont les tours empesés imitaient lourdement l'ampleur de la phrase cicéronienne, que pour ses généreux élans de patriotisme et ses touchants appels à la concorde, où l'on sentait l'âme d'un honnête homme bravant les haines des partis pour montrer dans les fautes de tous la cause des maux de tous. Alain Chartier, comme Christine de Pisan, a laissé sa trace dans la poésie, la poésie narrative et didactique surtout. Son *Traité de l'espérance ou consolation des trois vertus* (théologales), fait pour ranimer la foi dans les cœurs endormis et éloigner les fléaux qui désolaient la France, était mêlé de prose et de vers. Il y disait de dures vérités à l'adresse d'une partie du corps sacerdotal rongée par les vices qui allaient servir de prétexte à la réforme et fermant l'oreille à la voix courageuse des hommes de bien. Les poèmes galants d'un caractère d'ailleurs aussi naïf qu'aimable, composés par Alain Chartier,

Pour passer temps, sans courage villain,

sont en général peu dignes d'un esprit aussi sérieux et ne sont d'aucun intérêt pour la postérité. Un seul fait exception : *Le Livre des quatre dames* où, à la fin d'un récit trop prolongé, mais non sans charme, le sentiment patriotique s'échappe en un cri sublime. Des quatre dames, qui se lamentent sur la malheureuse destinée de leurs chevaliers vaincus à la bataille d'Azincourt, la

(1) Alain Chartier, né en Normandie vers 1385, est mort vers 1449. Outre le *Livre des quatre dames*, il a écrit en vers le *Débat du Réveil-Matin* ou *la Belle Dame sans mercy*, le *Bréviaire des Nobles*, et enfin des virelais et des ballades.

dernière, en pleurant la mort de son fiancé, s'emporte contre les fuyards, et s'écrie :

> Leur fuyte est cause, à leur grand blasme,
> De ma perte et de leur diffame,
> *L'eussé-je faict, moi qui suis fame ?*

Eustache Deschamps et son maître Guillaume de Machault, Christine de Pisan, Alain Chartier, voilà donc trois hommes et une femme visités par la muse au quatorzième siècle (1).

V.

Bien différent de ces poètes à l'inspiration sincère est ce prince royal, *Charles d'Orléans* (2), petit-fils de Charles V, neveu de Charles VI et père de Louis XII, qui, au milieu des malheurs de l'invasion anglaise au quinzième siècle, oublia dans ses vers son père assassiné par la main de Jean sans Peur, sa captivité de trente ans dans les prisons d'Angleterre, après la défaite d'Azincourt, et l'héroïsme de Jeanne d'Arc, pour ciseler harmonieusement des strophes gracieuses et enjouées où le cœur et la vie sont généralement absents.

De tous les poètes du moyen âge, Charles d'Orléans est celui qui se rapproche le plus de la langue moderne. Il se rattache aux fictions allégoriques du *Roman de la Rose ;* mais les tournures sont françaises et annoncent Villon et Marot. Le fond est insignifiant et roule sur un amour frivole ; la forme est pure, sans être exempte de la rudesse inhérente au moyen âge et, à l'élégance du style, au choix des images et des expressions, on re-

(1) Il y en eut un cinquième, un foulon de Vaux-de-Vire, *Olivier Basselin,* qui se consolait des maux de la patrie en chantant à table, entre les pots, avec de gais amis, de joyeux refrains : c'est le rire à côté des larmes. Olivier Basselin, le père de la chanson bachique, passe aussi pour avoir jeté le germe du *vaudeville*, auquel on donne pour étymologie le nom du lieu où vivait ce chansonnier normand : Vaux-de-Vire. Il n'y avait dans les couplets de Basselin que la poésie des bons vivants : la poésie du vin, le plaisir de s'amuser à table en narguant la vertu. Seulement il y avait de la musique dans ses vers, et plus d'un de ses rythmes a servi de modèle à Ronsard et à Malherbe.

(2) Né en 1391, mort en 1465.

connaît l'influence de la politesse des cours et de l'imagination brillante de l'Italie, dont le poète royal avait respiré le parfum sur le sein de sa mère, Valentine de Milan. Il possède en outre l'art de la composition, et l'on peut citer de lui des pièces entières où rien ne déroge. Mais ses vers ne sortent pas du cœur et n'y vont pas ; toutefois, quand Charles d'Orléans, dans ses ballades, pense à la patrie absente, ou quand, dans ses rondeaux, il chante le retour de la saison printanière, une douce émotion parfois vient effleurer sa lyre. Puis il rentre bientôt dans ses froides allégories galantes, et l'on s'aperçoit qu'au lieu d'avoir affaire à un vrai poète, on n'a devant soi qu'un habile arrangeur de phrases cadencées, qui fait des vers pour s'amuser, nullement pour exprimer son âme. La seule pièce où l'on sente une vraie émotion inspirée par les événements est celle où il déplore les malheurs de la France en demandant la paix pour elle :

Priez pour paix, doulce Marie, etc.

Le caractère général du recueil de Charles d'Orléans prouve que pour les seigneurs et les princes la poésie n'était qu'un agréable passe-temps, une simple parure de l'intelligence, une supériorité d'esprit faisant partie de l'idéal du chevalier, mais sans action ni réaction sur les événements. On laissait au prêtre le soin d'agir sur la conscience et l'on ne se réservait dans l'art que le plaisir. Cette poésie s'explique par l'état intellectuel et moral de la société d'alors, mais elle ne pouvait exercer sur l'avenir aucune influence sérieuse ni durable.

CHAPITRE III.

L'ŒUVRE DU GRAND ANONYME.

Tandis que le monde laïque et profane se perdait en frivolités d'art sans influence sur l'âme ni sur la vie ; et que l'Église, après l'âge des grands théologiens, se consumait en stériles querelles et en discussions violentes qui ébranlaient et allaient briser l'empire de la foi, tout à coup semble tomber du ciel, comme la manne des Israélites au désert, un livre sans nom d'auteur, protestation vivante contre l'orgueil de la science et l'immoralité du moyen âge ; baume consolateur aux souffrances des populations si cruellement éprouvées ; douce et céleste invitation à rentrer dans les voies de l'Évangile, d'où le monde s'éloignait pour retourner aux mœurs du paganisme. Ce livre, né au fond des cloîtres dans la méditation des vertus évangéliques, appelé d'abord d'*Internelle consolation*, parut ensuite en latin dans sa forme complète sous ce nom : *De Imitatione Christi* (1). D'un lyrisme profond et pénétrant, d'une onction et d'une grâce ineffable dans sa simplicité, c'est, comme l'a dit Fontenelle, de tous les livres le *plus beau qui soit parti de la main des hommes, puisque l'Évangile n'en vient pas*. Voilà le vrai poème moral du moyen âge, et toute la science scolastique (2) n'est que peine et affliction d'esprit devant cet adorable livre, boisson des forts, divine ambroisie qui donne à l'âme un avant-goût du ciel, et, sans lui faire oublier les devoirs de la vie, la jette aux pieds de Dieu dans l'extase de la contemplation.

Que celui qui a soif d'infini, détourne sa lèvre de la science trompeuse et boive à pleins bords cet enivrant calice des joies pures de la conscience ; et que celui qui, par devoir, interroge

(1) L'*Imitation* ne diffère de l'*Internelle consolation* que par quelques changements aux trois premiers livres et l'addition du quatrième.

(2) En dehors des grandes œuvres, comme la *Somme* de Thomas d'Aquin.

la cendre des siècles morts et qui cherche des armes dans le vieil arsenal de la dialectique, retrempe souvent son âme dans les eaux de l'Évangile en méditant l'*Imitation* : il y puisera la science des sciences, la science du cœur humain et l'amour des vertus chrétiennes. Il y apprendra surtout à dompter son orgueil et à s'humilier devant Dieu.

Au seuil du quatorzième siècle, on vit en Italie la science théologique se couronner de splendeur, s'incarner dans d'éblouissants symboles et s'entourer de ténébreuses clartés ; mais l'épopée dantesque, avec tous ses prodiges d'érudition et de poésie, fait moins d'honneur au moyen âge que ce code merveilleux de la sagesse chrétienne qu'on nomme l'*Imitation de Jésus-Christ*.

Éternellement les âmes pieuses diront avec le divin poète du dix-neuvième siècle :

..... Souvent, desséché par mon affliction,
Je trempe un peu ma lèvre à l'*Imitation*,
Livre obscur et sans nom, humble vase d'argile,
Mais rempli jusqu'au bord des sucs de l'Évangile,
Où la sagesse humaine et divine, à longs flots,
Dans le cœur altéré coulent en peu de mots,
Où chaque âme, à sa soif, vient, se penche et s'abreuve
Des gouttes de sueur du Christ à son épreuve ;
Trouve, selon le temps, ou la peine ou l'effort,
Le lait de la mamelle ou le pain fort du fort,
Et, sous la croix où l'homme ingrat le crucifie,
Dans les larmes du Christ boit sa philosophie !

Qui donc a créé ce livre ? Les uns prétendent que c'est un moine italien du nom de Gersen qui vivait au commencement du treizième siècle ; d'autres, avec plus de vraisemblance, l'attribuent à Gerson ; les autres enfin, avec plus de vraisemblance encore, sinon avec certitude, à un religieux germain du quatorzième siècle qui a passé sa vie dans un monastère de notre pays : *Thomas a Kempis* (1). Quoi qu'il en soit, italien,

(1) Monseigneur Malou, évêque de Bruges, a revendiqué pour ce dernier la paternité de ce livre immortel, et il s'est appuyé sur des autorités plus irréfutables que celles de Gence. Il y a en dehors des faits deux raisons capitales qui plaident contre Gerson : l'auteur de l'*Imitation* est un religieux qui a dû ensevelir sa vie dans les joies austères

français ou germain, l'auteur de ce livre n'appartient pas à une nation, il appartient au genre humain tout entier. Il a bien fait de ne pas se nommer. C'est l'esprit de Dieu qui a dicté cet appendice, j'allais dire ce complément de l'Évangile, et celui qui l'a écrit sous l'œil de Dieu en a recueilli la gloire dans la patrie de ses vertus : cela vaut mieux que les hommages de la terre. En recherchant la gloire des hommes, il eût manqué à ses préceptes d'humilité chrétienne. En ne cherchant que la gloire de Dieu, il a trouvé une récompense impérissable, celle qu'on acquiert en faisant le bien sans vanité comme sans orgueil.

---

de la pénitence, et le chancelier de l'université de Paris ne s'est retiré du monde que dans ses dernières années ; l'auteur de l'*Imitation* est un homme simple d'esprit et riche de cœur, qui n'a que du mépris pour les vanités de la science, et le *Docteur très-chrétien* (*Doctor christianissimus*), défenseur des libertés gallicanes, était trop savant, croyons-nous, pour se détacher à ce point de lui-même. Si grands que soient ses mérites, — et personne ne les conteste, — on peut douter qu'il eût effacé son nom d'un pareil monument.

CHAPITRE IV.

LE THÉATRE AU MOYEN AGE.

—

Les Mystères — Le Drame de la Passion — La Basoche — Les Enfants Sans Souci — Stérilité des derniers siècles du moyen âge.

I.

Chez nos dévôts aïeux le théâtre abhorré
Fut longtemps dans la France un plaisir ignoré.

Boileau, dans ces vers, fait allusion sans doute aux premiers siècles de l'Église où les *mimes*, ces comédies de la décadence romaine, étaient descendus à un degré d'obscénité intolérable à la vertu comme à la piété des premiers chrétiens. L'Église fulmina l'anathème, et les barbares, dans la première ferveur de leur foi, balayèrent ces immondices. Mais le goût des spectacles est trop inhérent à la nature humaine pour qu'un peuple puisse se passer longtemps de représentations scéniques. Chose étrange au premier aspect, mais bien naturelle et bien logique, quand on y réfléchit : c'est l'Église elle-même qui sera le berceau d'un nouveau drame. Comme partout, la poésie théâtrale est née pour rehausser l'éclat des fêtes religieuses, en parlant à l'œil et à l'oreille, afin de mieux parler au cœur. Quelle poésie le peuple avait-il dans ce moyen âge où tout était fait pour la noblesse et le clergé ? Il n'en pouvait avoir d'autre que celle de l'Église où il entrait, après avoir déposé pour un moment sur le seuil le fardeau de ses misères ; où son âme s'élevait vers le ciel ; où il sentait du moins sa dignité devant Celui qui est le Dieu des petits plus encore que des grands. Les cérémonies du culte, si solennelles et si merveilleuses, firent naître peu à peu le besoin de représenter les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, pour frapper l'imagination du peuple, en lui donnant l'illusion de la réalité. Tous les mystères de la foi, et surtout le

grand drame du Calvaire, la naissance, la vie et la mort de Jésus-Christ, la résurrection, l'ascension, tels furent les principaux sujets de ces exhibitions dramatiques, relevées par la pompe des processions chorales, par la grande voix mystérieuse de l'orgue remplissant le temple de gloire et de majesté, enfin par la magnificence des vêtements sacerdotaux imposant à la foule le respect du saint lieu. Les prêtres eux-mêmes en avaient donné le premier exemple. Le dialogue, nous ne pouvons négliger d'en faire la remarque, est une des formes de la liturgie. Il y a, entre le prêtre à l'autel et le chœur sur le jubé un dialogue qu'on nomme *doxologie* (*Dominus vobiscum* et *cum Spiritu tuo*). Aux vêpres deux chœurs se forment comme chez les Hébreux pour le chant des psaumes. A la Noël, à l'Épiphanie, à Pâques, il y avait déjà une ébauche de représentation : l'office de la crèche, celui des trois rois mages, le dialogue de la passion pendant la Semaine Sainte, la scène du sépulcre et des trois Marie. Ne voyait-on pas les trois saintes femmes figurées par trois chanoines, l'aumuse sur la tête ? A l'Ascension, un prêtre monté sur le jubé ou au-dessus du portail représentait le Christ montant au ciel. Le chœur, le récit, le dialogue, les personnages sont déjà en germe. Les *mystères* tirés de la Sainte Écriture vont naître, appelés par la foule et créeront un drame chrétien comme les mystères d'Éleusis ont enfanté le genre dramatique chez les Grecs. C'est du culte aussi que sortiront les *miracles* de la vie des Saints. Après l'Epître, on introduisit des chants à la louange du Saint dont on célébrait la fête. D'autres fois, deux clercs, revêtus de la chape, chantaient au jubé, l'un en latin, l'autre en roman, pour glorifier le martyr en rappelant comment il était mort pour confesser sa foi.

Arrêtons-nous un moment à ces *épîtres farcies*, comme on les appelait. C'est un fait considérable. Tant que le latin seul avait accès dans l'Église, le peuple ne pouvait rien comprendre au service divin, si ce n'est par la prédication. On chantait en latin : c'était lettre morte pour le gros des fidèles. Le clergé au moyen âge sentit la nécessité de mettre au moins l'Évangile et la vie des saints à la portée de tous. Une fois le premier pas accompli, on devait aller jusqu'à la représentation complète des *mystères* dans la langue du peuple. L'Église y fut déterminée par le goût sans cesse renaissant pour les scènes populaires, à la façon des saturnales romaines, à l'imitation des mimes et des jeux d'histrions.

La représentation, qui faisait partie de la cérémonie religieuse, était primitivement exécutée par les prêtres eux-mêmes, dans la langue de l'Église. Mais peu à peu l'élément laïque s'y introduisit avec la langue vulgaire, concurremment avec le latin. Cette transformation s'opéra dès le XIe siècle en Occident, comme on peut le constater en lisant le Mystère *des Vierges sages et des Vierges folles*.

L'Église d'Orient était plus avancée. Ce n'est pas sans étonnement qu'on y voit, au rapport de Cédrène, auteur byzantin, un évêque, du nom de Théophylacte, introduire dans le temple, aux jours de fêtes, des danses, des propos indécents, des rires, des cris, des chansons prises dans les rues et les mauvais lieux. Pour satisfaire le peuple, qui avait besoin de se divertir en même temps que de s'édifier, le clergé de France laissa entrer aussi la comédie et la farce dans le temple. Comme autrefois au jour des saturnales, le peuple, à la fête des fous, faisait invasion dans l'Église en chantant, en dansant, en gambadant, et se livrait à la folle ivresse de l'égalité. La fête de Noël, où tout était joie dans le ciel comme sur la terre, se prêtait à l'expression d'une gaîté bouffonne. On vit un chœur de danse partir du sanctuaire, traverser l'église et se rendre au cimetière, pour symboliser sans doute la mission du Christ, qui avait arraché le monde à l'empire de la mort. L'autorité ecclésiastique ne pouvait tolérer longtemps une telle profanation des choses saintes. Les Conciles s'en inquiétèrent, et il fut enfin défendu de faire de la représentation le complément obligé de l'office divin. Il ne fut permis de la maintenir qu'à titre d'intermède, après le sermon.

Au treizième et surtout au quatorzième siècle, les *mystères* et les *miracles* n'étaient plus écrits qu'en langue vulgaire, et si les clercs y étaient encore mêlés pour y maintenir une certaine discipline religieuse et le respect des Saintes Écritures, c'est l'élément laïque qui s'empare définitivement du drame sacré. Et ce n'est plus dans le temple que le drame se joue, c'est sur la place de la cathédrale ou sur la place publique.

II.

Il nous reste un de ces *miracles* de la vie des Saints qu'on exécutait à leur fête : le *Jeu de Saint Nicolas* (*li Jus di Saint*

Nicholai) de Jean Bodel d'Arras qui vivait au treizième siècle (1). Des scènes dialoguées écrites en latin, avec refrains en langue d'oïl, se jouaient dans l'Église depuis le douzième siècle à la fête de Saint Nicolas. Jean Bodel, qui pouvait s'élever très haut dans l'art, si la lèpre ne l'eût retranché trop tôt de la société des hommes, composa son drame en vers français sur une légende de la vie de Saint Nicolas. A la prière d'un chrétien, le Saint apparaît la nuit pour obliger des voleurs à restituer un trésor enlevé à un prince infidèle. La donnée est mince, en apparence. Tout dépend du milieu où l'action se passe. Nous sommes en Palestine, au temps de la croisade de Saint Louis, événement récent dont saigne encore le cœur de la France. N'est-ce pas une vue de génie ? Le combat s'engage, non pas derrière la scène, mais sur le théâtre même. Voici comment les chrétiens parlent, avant d'en venir aux mains :

Saint Sépulcre, aidez-nous ! — Allons, amis, courage !
Sarrasins et païens accourent pleins de rage :
Voyez leur fer briller : mon cœur bondit de joie.
Qu'aujourd'hui la prouesse au grand jour se déploie :
Contre chacun de nous est une armée entière.

UN CHRÉTIEN.

Seigneur, n'en doutez point, c'est notre heure dernière.
Je sais qu'en combattant pour Dieu, nous y mourrons.
Je vendrai bien mon sang, si ce fer ne se rompt.
Rien ne résistera, ni casques ni hauberts.
Au service de Dieu nous tomberons offerts :
Paradis sera nôtre, à eux seront enfers.
Ils s'élancent sur nous, qu'ils rencontrent nos fers.

Un ange venu du ciel leur annonce la palme du martyre.

UN CHRÉTIEN.

Qui êtes-vous, beau sire, vous qui nous confortez,
Et si haute parole de Dieu nous apportez ?
S'il est vrai le secours que vous avez promis,
Nous recevrons sans peur nos mortels ennemis.

(1) Le plus ancien *mystère* est le *Mystère d'Adam* qui remonte au douzième siècle et qui est écrit en normand.

L'Ange.

Je suis ange à Dieu, bel ami,
Celui qui m'envoie, c'est lui.
Ne craignez rien, ne doutez plus ;
Car Dieu vous a faits ses élus.
Marchez d'un pas ferme au martir.
Pour Dieu vous allez tous périr ;
Mais les cieux vous sont préparés,
Je m'en vais à Dieu : demeurez (1).

Voilà assurément des vers auxquels ne manquent ni élévation ni noblesse. Je ne sais même si, avant le seizième siècle, à l'exception des strophes d'Eustache Deschamps sur Du Guesclin, on rencontrerait autre part cette facilité, cette fermeté et cette vigueur d'accent. Placez Jean Bodel au dix-septième siècle, et vous aurez Corneille. Si le vieux poète d'Arras eût écrit le mystère de la Passion, il n'eût pas manqué d'en prolonger la vogue. C'est qu'il savait trouver la note joyeuse comme il savait manier la corde grave. C'était un poète et un artiste : nous l'avons déjà dit, en parlant de sa geste de *Guiteclin de Sassaigne*. Il y avait en lui le germe d'un créateur de théâtre national. Avec lui, on sent que le drame hiératique est sorti du temple et va s'affranchir, en marchant dans sa liberté.

III.

Au quatorzième siècle, des associations se formèrent sous le nom de *confréries*. D'abord sans théâtre permanent, ces troupes ambulantes furent employées par les seigneurs pour varier les plaisirs des festins. Le peuple avait aussi ses acteurs comme il avait ses poètes. On improvisait une estrade sur la place publique à l'époque des fêtes populaires. On attribue à une troupe de pèlerins revenus de terre sainte les premières représentations théâtrales destinées à divertir la foule par la mise en action des événements dont ils avaient été témoins. Le théâtre séculier s'organisa enfin, quand la confrérie de la *Passion et Résurrection de Jésus-Christ* parvint à obtenir de Charles VI, en 1402, par des lettres patentes, l'autorisation d'élever un théâtre. Les confrères de la Passion se fixèrent à

(1) Voir Demogeot. *Histoire de la littérature française.*

l'hôpital de la Trinité. Là se pressait la foule aux jours de fêtes ; et l'Église, voulant encourager cette institution religieuse, avançait l'heure des vêpres pour permettre à tous, clercs et laïques, d'assister à la représentation des saints mystères. Le terrible drame de la Passion se déroula aux yeux du public avec toutes ses péripéties tragiques, et l'on vit paraître sur la scène la sainte Trinité, les anges et les apôtres, les démons et la cour d'Hérode. Mais l'impossibilité de représenter en un jour un sujet embrassant la vie et la mort de Jésus-Christ le fit diviser en journées, ce qui permit aux poètes d'étendre indéfiniment le cadre de la matière. Le public ne se lassait pas de ces interminables spectacles, qui pouvaient se passer de ces intrigues graduées où l'art spécule sur l'inconnu pour tenir l'imagination en éveil et empêcher l'intérêt de s'épuiser. Le drame de la Passion était connu de tous ; mais la foi était la source intarissable de l'intérêt dramatique. Qu'y avait-il de plus pathétique que cette tragédie de la Croix, ce drame du Calvaire où le fils de Dieu lui-même, chargé des iniquités de la terre, venait subir le dernier des supplices pour réconcilier l'humanité avec Dieu ? Il n'y avait pas de sujet plus sublime dans les annales de l'humanité. Malheureusement il manquait un poète et une langue. Le siècle où ces grands spectacles furent évoqués devant la foule était un siècle grossier : le peuple ignorant et abruti par le despotisme féodal ne pouvait s'intéresser à la représentation des mystères qu'à la condition d'y retrouver sa vie. L'art, pour avoir prise sur son imagination, devait être créé à son image, s'inspirer de ses sentiments, revêtir son costume et parler sa langue. Les auteurs de *mystères*, en suivant cette voie, parvinrent au succès. Mais la dignité, condition de l'idéal tragique, fut méconnue par eux à ce point que la classe des truands, des mendiants et des voleurs, lie sociale enfantée par un système inhumain, fit invasion dans les mystères sacrés de la foi chrétienne et en profana la sainteté. L'affaiblissement de la foi, — et non pas le savoir, comme le dit Boileau, — causa la ruine de ce genre de spectacle, qui ne pouvait s'alimenter qu'au foyer des croyances. Un souffle d'incrédulité répandu dans l'air jeta le ridicule sur les représentations pieuses. En tout autre temps, on se serait contenté de corriger les abus, sans toucher au principe. L'état de la France au seizième siècle ne permettait pas au pouvoir de laisser vivre plus longtemps un théâtre transformé en école d'impiété. Le 17 novembre 1548, le

Parlement, en autorisant les confrères de la Passion à jouer des sujets *licites*, *profanes* et *honnêtes*, leur défendit de représenter des mystères tirés de la Sainte Écriture. Ce fut le coup de mort de la confrérie (1).

Quatre ans plus tard, on vit renaître le théâtre classique de l'antiquité. Ce fut un malheur pour l'art, qui se sépara désormais des traditions chrétiennes et nationales. C'est un des plus mauvais services que la renaissance et le protestantisme aient rendus à la France. Caldéron en Espagne a montré, dans ses *Autos sacramentales*, tout le parti qu'on pouvait tirer des mystères. Et si la France, en empruntant à l'antiquité classique la perfection de son mécanisme théatral, avait suivi, quant au choix des sujets, l'exemple de l'Espagne dans la tragédie, le théâtre de Corneille et de Racine n'eût rien perdu à se faire plus chrétien et plus français : on aurait vu plus d'un *Polyeucte*, plus d'une *Esther* et plus d'une *Athalie*, et l'on n'aurait pas à s'en plaindre.

IV.

L'allégorie, qui avait amené la décadence de l'épopée et de la poésie lyrique en France, se glissa aussi dans le drame pour y substituer le raisonnement à la réalité plastique. On sent déjà percer l'esprit de la Réforme où le sentiment de la nature va faire place aux ingénieuses combinaisons de l'analyse philosophique. Cette transformation du drame annonce la transformation de l'esprit public. La tournure de l'esprit français, que nous avons signalée à la naissance des fabliaux, devait d'ailleurs, indépendamment de toute autre cause, produire comme un fruit naturel le drame allégorique de la *Basoche*, qui n'était au fond que la mise en scène du système adopté par Guillaume de Lorris et Jean de Meung dans le *Roman de la Rose*. La corporation des clercs du Palais, formée sous le règne de Philippe le Bel, au commencement du XIVe siècle, avait reçu la mission d'organiser des fêtes publiques. Bientôt elle joignit à ses attributions celle d'amuser le peuple par des spectacles. Mais comme les confrères de la

(1) Il nous reste deux drames de la Passion : celui d'Arnould Gresban en 25000 vers, composé vers 1450 et le remaniement qu'en fit Jean Michel en 1486.

Passion jouissaient seuls du privilège de représenter les mystères, ils inventèrent, en leur qualité de clercs laïques et savants rompus aux arguties du palais, des ***Moralités***, personnifications des vertus et des vices, dont les sujets, d'abord empruntés à la Bible, devinrent des créations de fantaisie, où les abstractions se donnèrent libre carrière sous des traits humains. Ainsi pour montrer les conséquences de la gourmandise, on fait apparaître à la table de *Banquet* ces terribles personnages qui s'appellent *Lacolique*, *Lagoutte*, *Lajaunisse*, *Hydropisie*, etc. Les victimes font appel à *Sobriété* et *Remède*. *Gros-Banquet* jugé par *Expérience* est condamné à mort. *Ladiète* sera l'exécuteur des hautes œuvres. Tel est le caractère à la fois spirituel et puéril de ce nouveau genre d'exhibition dramatique. Ces jeux d'esprit ne pouvaient plaire longtemps à la foule qui ne s'intéresse qu'aux réalités palpables. Les clercs de la Basoche avaient déplacé la poésie en la faisant passer du cœur dans l'esprit ; il ne leur restait plus, pour émouvoir la fibre populaire, qu'à remplacer les larmes par le rire. La *farce* fut inventée pour l'amusement de la foule. Elle s'était montrée déjà dans les *Mystères*. Elle se fit jour dans les *Moralités*, pour devenir enfin un genre à part. Ainsi fut créée la comédie bouffonne.

La gaieté et la verve caustique de l'esprit français éclatèrent dans la farce de *l'Avocat Pathelin*, qui acquit une grande célébrité. C'est un petit chef-d'œuvre de finesse et de malice, qui suppose déjà un vrai talent d'observation et une main exercée à manier le style comique. On ignore absolument quel en est l'auteur. On en est réduit aux conjectures, et c'est dommage, car dans tout le répertoire du théâtre primitif de la France, aucune pièce n'est comparable à cette spirituelle comédie, écrite deux siècles avant Molière et qui, dans plus d'un endroit, semble porter l'empreinte de son habile pinceau.

Ce n'est pas une simple bouffonnerie, une plaisanterie plus ou moins grossière, comme beaucoup de *farces* du XVe siècle, aux mœurs à peine esquissées ; c'est une comédie véritable qui peint la dégradation d'un temps où la ruse et la fourberie parvenaient seules à triompher de la misère. Témoin cet avocat Pathelin, voleur du drapier dont le berger Agnelet a enlevé les moutons, et qui, pour défendre son client, lui conseille de contrefaire l'idiot en répondant au juge : *bée*, *bée*. Leçon que le berger applique à son défenseur, quand, le procès gagné, il réclame ses honoraires.

Dis, Agnelet.
— Bée.
— Viens ça, viens.
La besogne est-elle bien faite ?
— Bée...
— Ta partie est retraite (retirée) :
Ne dis plus Bée ; il n'y a force,
Lui ai-je baillé belle entorse !
L'ai-je pas conseillé à point ?
— Bée...
— Il est temps que je m'en aille :
Paye-moi.
Bée.....

Pathelin supplie et se fâche. Peine perdue : il n'aura que son bêlement pour réponse. Voilà l'homme de robe, voleur volé, le marchand deux fois victime de sa confiance et le manant vainqueur sur toute la ligne par la ruse de l'avocat et sa propre ruse. C'est le règne des fripons. Si leur misère fait pitié, plaignez surtout ceux qui possèdent : ils ne sont victimes que de leur honnêteté. Place aux habiles : telle est la morale du XVe siècle. Ceci d'ailleurs, dans certaine mesure, s'applique à tous les temps. Des dupeurs et des dupes, c'est la triste conséquence de l'âpreté des combats pour la vie. Mettez, pour juger le monde, la conscience en lutte avec l'intérêt, et demandez-vous combien de fois la conscience succombe, en s'efforçant de se convaincre et de prouver qu'ils sont d'accord. La comédie de l'*Avocat Pathelin* fut traduite dans toutes les langues, et aujourd'hui encore sous la forme que lui a donnée Brueys, elle fait les délices de la foule qui aime à rire des supplications et des colères de maître Pathelin pris au piège de ses fourberies. Et le peuple sort du spectacle en répétant son proverbe : c'est le plus malin.... (1).

(1) On considère les bazochiens comme les premiers créateurs de la comédie en France. Mais leurs représentations furent précédées d'autres essais qui remontent au XIIIe siècle et même au XIIe. Ce sont ces poèmes dialogués connus sous le nom de *Jeux*. Adam de la Halle, compatriote de Jean de Bodel, et qui aimait à se chanter lui-même, a écrit plusieurs de ces *Jeux*, où l'on reconnaît ses amours, entre autres celui de la *Feuillée* ou *Feuillie*, et de *Robin et Marion* qui font de lui un des pères de la poésie dramatique en France. Ces essais en dehors de la liturgie sont un phénomène remarquable pour l'époque. C'est d'ailleurs un fait isolé que ces idylles en action au temps où régnait le théâtre chrétien.

V.

La farce mêlée à la moralité enfanta un genre nouveau : la *Sottie* inventée au quinzième siècle par les *Enfants sans souci*, troupe joyeuse de jeunes parisiens conduits par le *prince des sots*, et s'attaquant à la politique, à la religion, à tout ce qui offrait matière à la satire dans la vie publique et privée. Aristophane semblait être ressuscité non plus pour restaurer le passé, mais pour le tuer avec l'arme terrible du ridicule.

Charles VI leur avait donné droit de vivre. Louis XII leur permit de lancer leurs traits mordants contre la papauté dont il avait à se plaindre (1), et il se vit lui-même l'objet de leurs railleries. La société tout entière fut travestie par ces bouffons audacieux. L'autorité dut souvent intervenir pour les mettre à la raison. Enfin François I[er], en établissant la censure, fit taire ces voix importunes qui compromettaient la royauté. Mais il oublia que, pour enlever tout prétexte à la satire, il faut commencer par réformer sa conduite. Quoi qu'il en soit, la *sottie* fut la dernière explosion de l'esprit français dans la poésie dramatique avant la Renaissance.

VI.

A partir de ce moment, l'art dut passer par le creuset de l'imitation classique pour jouir d'un succès durable. Le drame romantique, que les événements et l'esprit de la nation empêchèrent de se développer en France, nous le verrons prendre son essor en Espagne et en Angleterre, et rivaliser avec le théâtre antique dans l'art d'intéresser et d'émouvoir. Remarquons que si la France a renoncé à son originalité pour se rattacher aux traditions de l'art classique, elle peut revendiquer ici, comme dans les autres genres de littérature, le mérite de l'initiative qui révèle dans toutes les directions la puissance de l'esprit français.

(1) La plus célèbre de ces pièces est celle de Pierre Gringoire : le *Jeu du Prince des sots et de la Mère sotte*, pamphlet dramatique joué en 1512, à l'occasion des démêlés de Louis XII avec le pape Jules II. Naturellement c'est au roi que le poète donnait raison, sans se croire mauvais catholique.

VII.

A l'exception de ces faibles essais dramatiques et de quelques chants lyriques que nous avons signalés, le quatorzième et le quinzième siècle, si grands en Italie, sont en France d'une désespérante stérilité. Les causes de ce marasme intellectuel sont dans les malheurs de l'invasion anglaise, provoquée par la faiblesse et l'incurie des Valois, et dans la décadence du double génie féodal et catholique. La poésie chevaleresque, tombée sous les coups de la satire, ne pouvait se relever (1) depuis le triomphe des armées anglaises, et surtout depuis l'invention de la poudre, qui remplaçait le courage individuel et avait inauguré le règne des lâches, selon l'expression de Bayard. Dès que l'étoile de la chevalerie eut pâli sur les champs de bataille, la poésie ne fut plus considérée que comme un jeu d'esprit destiné à l'amusement des seigneurs ou à l'ornement des festins. L'enthousiasme était banni de ces chants frivoles. Nous avons dit quels sons brillants, mais artificiels et futiles, produisit la lyre sous les doigts de Charles d'Orléans, le dernier des trouvères. L'Église seule, par l'empire de la foi, possédait le trésor des grandes pensées et des grands sentiments. Mais le clergé, absorbé dans ses luttes théologiques, négligeait la poésie, ou si elle s'exhalait parfois, c'était au pied des autels.

---

(1) Elle jette pourtant un dernier éclat au quatorzième siècle, dans le poème de Baudoin de Sebourg, noble protestation de l'esprit féodal contre la duplicité et la cupidité dont Philippe le Bel avait donné le fatal exemple à son époque.

Enfin, le dernier des chevaliers du moyen âge, Du Guesclin, le Bayard du quatorzième siècle, déjà si dignement célébré par la muse lyrique d'Eustache Deschamps, a suscité un dernier poème chevaleresque dont l'auteur mérite d'être connu : *Cuvelier*. Grâce à lui, la chevalerie s'est ensevelie dans sa gloire.

CHAPITRE V.

VILLON.

Nous allons voir pourtant dans cet âge stérile la poésie se dégager enfin des brouillards de l'allégorie pour exprimer, sous une forme imagée mais précise, des sentiments vrais. Un enfant du peuple trouvera le feu sacré dans son âme.

Le peuple longtemps asservi ne sent pas encore sa dignité. Les premiers bégayements de la muse populaire révèlent la grossièreté des instincts de la foule réduite à la misère par des maîtres avares et dédaigneux. En se séparant des traditions religieuses et chevaleresques, le génie de la liberté ne peut s'élever à toute la dignité de l'art ; mais on reconnaît du moins, dans ses productions originales, ce principe subjectif qui s'empare de la société et se manifeste partout dans la poésie lyrique sous les formes particulières à l'esprit national et à l'esprit des temps.

Villon (1) est la première incarnation de la poésie moderne puisée à la source du cœur humain. Il se sépare complètement de tout ce qui l'a précédé, pour ne s'inspirer que de lui-même et du milieu qui l'entoure. Enfant de Paris, Saute-ruisseau, coureur de rues, vivant au jour le jour le plus souvent du pain qu'il a volé, c'est, dans l'ordre des temps, le premier vrai poète de la France, aussi original dans les sentiments et les idées qu'il l'est dans son style. S'il ne racontait que les événements de sa vie, il faudrait lacérer avec indignation les pages de ce libertin effronté, de cet escroc qui, deux fois condamné à la pendaison pour ses vols et ses filouteries, n'avait dû son salut qu'à l'intervention de Louis XI et du parlement. Mais, à part le cynisme révoltant qui ne l'abandonne pas même au pied de l'échafaud,

(1) François Villon, né en 1431, mort on ne sait au juste en quelle année, mais avant 1489, date de la publication de ses œuvres parues après sa mort. En dehors de ses ballades détachées, il a composé le *Petit* et le *Grand Testament*. Le premier contenait des legs satiriques ; le second contient surtout des regrets.

ce gibier de potence sait trouver dans son âme des accents vrais, profonds et touchants. La triste expérience qu'il avait faite de la vie lui suggère des réflexions où la mélancolie des regrets est associée aux vives saillies de la gaîté française. La fragilité de l'existence, le fantôme de la mort qui étend sa main glacée sur les têtes les plus gracieuses et sur les plus nobles fronts, telles sont les idées qui surnagent au-dessus du cloaque de Villon et qui donnent un intérêt général à l'expression de ses sentiments personnels : voilà la grande nouveauté introduite par Villon, dans la poésie française. Il n'a rien inventé dans la forme du vers : il prend les moules consacrés avant lui, rondeaux et ballades, et y jette sa pensée à lui, si nette, si vive, si émue que l'expression est aussi neuve que la pensée elle-même. On connaît sa gracieuse ballade des *Dames du temps jadis :*

Dites-moi où, en quels pays,
Est Flora, la belle romaine, etc.

La reine Blanche comme un lys,
Qui chantait à voix de Syrène ;
Berthe aux grands pieds, Biétrix, Allis,
Eremburges qui tint le Maine,
Et Jeanne, la bonne Lorraine,
Qu'Anglais brûlèrent à Rouen ?
Où sont-ils, Vierge souveraine ?
Mais où sont les neiges d'autan ? (de l'an passé).

Qui a mieux senti le néant de la vie que celui qui s'est écrié deux siècles avant Bossuet :

Mon père est mort, Dieu en ait l'âme,
Quant est du corps, il gît sous lame (tombe).
J'entends que ma mère mourra,
Et le sait bien la pauvre femme ;
Et son fils pas ne demourra.
Je connais que pauvres et riches,
Sages et fous, prêtres et lais
Noble et vilain, larges et chiches,
Petits et grands, et beaux et laids,
Dames à rebrassés collets,
De quelconque condition
Portant atours et bourrelets,
Mort saisit sans exception.

. . . .

Quiconque meurt, meurt à douleur.
. . . .
Puis sent Dieu sait quelle sueur !
. . . .
La mort le fait frémir, pâlir,
Le nez courber, les veines tendre,
Le col enfler, la chair mollir.
Jointes et nerfs croître et étendre.
Corps féminin, qui tant es tendre
Poli, suave, gracieux,
Te faudra-t-il ces maux attendre ?
Oui, ou tout vif, allez aux cieux.

Quelle énergie et quelle profondeur apitoyante !

Écoutez maintenant dans son vieux langage ses regrets de jeunesse :

Hé Dieu ! Se j'eusse estudié
Au temps de ma jeunesse folle
Et a bonnes meurs dedié,
J'eusse maison et couche molle !
Mais quoy ? Je fuyoye l'escolle,
Comme faict le mauvays enfant.
En escrivant ceste parolle,
A peu que le cueur ne me tend (1).

A cette émotion, on reconnaît l'homme et dans l'homme le poète. C'est ainsi que Villon devint le père de la poésie moderne. Contraste singulier, mais instructif : Charles d'Orléans qui reçut une si parfaite éducation royale et chevaleresque n'est qu'un artiste frivole ; François Villon,

de pauvre et de petite extrace,

basochien de bas étage, passant des bancs de l'école à l'échoppe, de l'échoppe à la prison où le conduit la faim, est un poète qui trouve le secret du génie et l'idéal de l'art, en montrant par son exemple que la poésie n'est pas dans les choses, mais dans la vibration, dans l'accent, dans le cri sorti de l'âme du poète. Quoi de plus bas que la misère ; mais quoi de plus grand que de la sentir et de la déplorer ! Quand Villon s'abandonne à sa verve spirituelle et railleuse, il se plaît trop souvent dans la licence ; mais quand il songe à sa misérable existence, quand il

(1) Ces extraits sont tirés du *Grand Testament.*

songe à Dieu et à sa vieille mère, le repentir et la honte, en assombrissant sa pensée, lui arrachent des accents de douleur morale qui vont jusqu'au génie.

Quels que soient les torts du poète, le scandale de sa conduite et le mépris qu'il affiche pour tout ce qui a droit au respect des hommes, bien qu'il ait écrit enfin bon nombre de vers qui sentent la corde, on aurait tort de rejeter sur lui toute la responsabilité de ses vices. C'est la misère qui l'a dégradé. Il n'en faut pas davantage pour juger une époque. Croit-on en effet qu'une imagination de poète puisse trouver spontanément l'idéal dans la boue? Non, ce peuple dont Villon était l'image ne s'abandonnait pas, par amour du vice, à ses instincts grossiers. Ses maîtres sous un vernis d'élégance cachaient une corruption plus raffinée. La fortune publique était aux mains du clergé et de la noblesse. Il ne restait aux masses que le vagabondage ou un salaire sans dignité. Il ne faut pas s'étonner que la satire soit partout mêlée à l'expression des sentiments populaires. Le peuple avait à se venger de sa longue oppression.

CHAPITRE VI.

FIN DU MOYEN AGE.

—

LA DANSE MACABRE OU LE TRIOMPHE DE LA MORT.

Au moment où le moyen âge va finir, jetons un regard sur le passé, pour juger l'étrange phénomène auquel le monde assiste avant d'entrer dans une nouvelle phase de civilisation. Quand le christianisme s'est élevé sur les ruines du paganisme, ce qu'il a fait rayonner à tous les yeux, c'est le spectacle du Christ triomphant de la mort par sa résurrection.

Les héros du christianisme n'avaient qu'un but : jouir des félicités du ciel, en conquérant la palme du martyre. Par ses vertus l'Église triompha de la barbarie. Mais quand la foi fut bien assise dans les esprits et dans les cœurs, on vit l'Europe en proie à des fléaux terribles : la famine et la peste avec les invasions des Normands et des Sarrasins. De toute part s'annonçait la fin du monde. Les peuples chrétiens n'avaient plus qu'une préoccupation : bien mourir, moins par amour du ciel cette fois que par crainte de l'enfer. On se réfugiait au pied des autels et l'on donnait ses biens à l'Église. A la fin du dixième siècle, à l'expiration de la dernière heure, tous se regardaient, surpris de vivre encore. Ce fut une résurrection. De là l'admirable mouvement héroïque et religieux du moyen âge : l'époque chevaleresque, le temps des croisades. Mais le clergé, pour conserver son prestige, se voit condamné à jouir des biens de ce monde qui lui font trop oublier ceux du ciel. Le sel de la terre se corrompt. Alors de nouveaux saints se lèvent. Les prédictions sinistres reprennent leur cours. La chaire retentit de prédictions menaçantes, et ne cesse de décrire les supplices infernaux. Il faut songer à comparaître devant Dieu qui, au jugement dernier, va séparer les bons des méchants. Un frisson d'épouvante fait trembler les populations.

Au treizième et au quatorzième siècle, on annonce encore à plusieurs reprises et à différentes dates la fin du monde (1). Et comment les consciences timorées et les âmes coupables n'auraient-elles pas été saisies de terreur à la vue des désastres de la guerre de cent ans, des ravages de la France tombée aux mains des Anglais, de la demence qui frappait les rois, des assassinats des princes (2), de la fin déplorable des maisons de Bourgogne, d'Anjou, de Guyenne, de la famine et de la peste (3) enfin qui venaient s'ajouter encore à tous les maux de la guerre ? Le Christ avait triomphé de la mort. La mort cette fois reprenait son empire en triomphant de ses serviteurs.

Les prédicateurs s'en allaient prêchant partout les fins dernières et exhortant les fidèles à la pénitence. Parmi eux se distinguaient les dominicains, ces apôtres démocrates qui, sortis du peuple, en connaissaient les souffrances, et, soutenant les faibles et les déshérités par la perspective des récompenses éternelles, s'attaquaient aux forts, sans plus épargner les prélats que les princes, en évoquant devant leurs yeux les flammes vengeresses de l'enfer. Partout retentissait la légende du *Mauvais riche* et celle de *Lazare*, représentant de la pauvreté triomphante.

On vit surgir une secte comme n'en avait jamais vu la chrétienté : les *Flagellants* traversant la France par centaines de mille (4), nus jusqu'à la ceinture et se déchirant la peau à coups de fouet, en expiation de leurs péchés. Les puissants d'alors, princes et pontifes, n'étaient pas assez austères pour encourager ces sortes de pénitence (5). Mais la secte survécut à tous les anathèmes, et prouva combien les populations tremblantes sentaient le besoin de désarmer par des moyens extrêmes la colère céleste qui semblait vouloir faire rentrer le monde dans les abîmes du néant.

La poésie pouvait-elle rester étrangère à cet état des esprits ?

Parmi les légendes dont les dominicains faisaient le thème de leurs sermons, il en est une qui devait produire une impression profonde : c'est la légende des *trois morts et des trois vifs*.

(1) Pour les années 1260, 1325, 1335, 1360, 1376.

(2) La folie de Charles VI, le duc d'Orléans assassiné par Jean sans peur.

(3) L'épidémie connue sous le nom de peste noire avait fait quatre fois son apparition au XIV[e] siècle (1348, 1360, 1373, 1382).

(4) On en vit jusqu'à 800,000 dans le nord de la France.

(5) On n'ignore pas cependant qu'en 1574, Henri III et sa cour s'enrôlèrent dans l'ordre des flagellants.

Saint Macaire, un pieux solitaire de l'Égypte, avait, disait-on, rencontré trois princes à cheval, en superbe épuipage. Ils partaient allégrement pour la chasse. Le saint les arrête en leur montrant étendus dans leurs cercueils les cadavres de trois rois, en putréfaction. Pour frapper les sens en même temps que l'esprit, les disciples de St Dominique représentèrent sous forme de drame cette leçon donnée à la puissance. Les trouvères, de leur côté, s'emparèrent de ce sujet dramatique, dont les uns firent un enseignement, les autres une satire.

A la tête des premiers se plaça Baudouin de Condé dans son *Dict des Trois mors et des trois vifs*, poème dialogué où les trois princes sont arrêtés non plus par saint Macaire, mais par les trois défunts eux-mêmes, spectres hideux qui racontent leur vie. Le troisième montre la loi fatale sortant de la faute de nos premiers pères et s'écrie :

Voiés quel sommes
Tel seré vous, et tel comme ore
Estes, fumes.....

André Orcagna peignit la vision du saint hermite sur les murs du *Campo Santo* de Pise. Cette idée de représenter ainsi la mort se jouant des grands de la terre, c'est l'origine de ce qu'on a appelé la *Danse macabre*, ronde infernale où l'on représenta sur les murs des cimetières la grande faucheuse sous la forme d'un squelette humain, faisant danser papes, archevêques, évêques, abbés, empereurs, rois, ducs, comtes et barons mêlés aux pauvres diables de la plus basse origine, pour faire sentir par cette exhibition grotesque que tous sont égaux devant la mort. Les plus malheureux de ce temps lamentable qui marque la fin du moyen âge se soulageaient dans leur misère en se disant : Nous devons y passer, mais c'est égal : ces gens qui jouissent de tous les biens de la terre, la mort les fera danser aussi, et, en entrant dans la danse, ils feront jolie figure ! Voilà le secret de cette fantaisie lugubre, où les petits prenaient leur revanche contre les grands, les misérables contre les heureux.

La critique, la science, l'érudition a vu dans cette question trop de mystère. Ces deux mots *danse* et *macabre* appliqués à la mort paraissent étranges en effet. Mais pour résoudre le problème, il n'était pas nécessaire de remonter aux chœurs de danse formés dans l'Église à certaines fêtes, comme à la fête de Noël,

et se terminant sur les tombes ; il était inutile aussi de recourir au mot arabe *magbarah* ou *magabir*, cimetière, ou d'imaginer le nom d'un auteur *Macabre* ou *Marcade*. Le nom de Saint Macaire suffisait à faire comprendre l'étymologie *macabre*. Quant à la danse elle-même, la danse des morts, la solution du problème est moins encore dans l'histoire que dans la psychologie. L'homme est tellement fait pour le bonheur que, s'il ne trouve ni joie ni gaîté dans sa vie, il finira par rire de sa misère même et par trouver une joie amère à se venger des inégalités du sort en se riant de la puissance qu'il voit condamnée au supplice de l'égalité dans la commune misère, comme les victimes de l'oppression en ce temps de foi se réjouissaient à la pensée des supplices de l'enfer infligés à leur oppresseurs. N'est-ce pas là toute l'explication de la *Danse macabre ?* C'est ainsi que se vengeaient nos pères, les manants et les vilains de ces tristes siècles de la décadence féodale. De même que le Dante précipitait ses ennemis, sans en excepter le pape, dans les cercles de l'enfer, les trouvères montraient les diables faisant cuire dans la chaudière infernale toutes les puissances de la terre, y compris les princes de l'Église :

Li uns aporte champions ;
L'autre, prestres ; l'aultre, larrons,
Moines, évesques et abez
Et chevaliers et genz assez... (1)

Dans sa *Bible*, Guyot de Provins, moine de Clairvaux, évoquait le spectre de la mort devant les hommes des différentes professions, à commencer par le monde sacerdotal : pape, cardinaux, archevêques, évêques, abbés, moines, *légistres* (hommes de loi), *fisiciens* (médecins). C'est déjà l'énumération des principaux personnages de la *Danse macabre*, dès le commencement du XIII[e] siècle. La leçon morale faisait passer la satire, inoffensive en ce siècle que le moine trop médisant appelait *puant et orrible*, malgré tant de modèles de vertus et de sainteté. Qu'eût-il dit du siècle suivant ? C'était bien là le triomphe de la mort avec celui de la misère, du haut jusques en bas (2). Villon dans

(1) Fabliau de *St Pierre et du Jongleur*.

(2) Nous pourrions citer encore ces dialogues ou débats *entre le corps et l'âme* et cette série de *miroirs* ou tableaux de tout genre, si populaires au XIII[e] et au XIV[e] siècle, où devait figurer le *Mirouer de Mort*.

ses *Neiges d'Antan* plaint les fleurs que la mort a fauchées, et n'oublie pas la *bonne Lorraine*, la grande héroïne punie par le bûcher du crime d'avoir voulu sauver son pays. Ce vaurien qui s'amuse pour s'étourdir passe par ce cimetière autour de l'église, au cœur de Paris, qu'on nomme le *Charnier des Innocents.* Comme Shakspeare dans la scène des fossoyeurs d'*Hamlet*, comme Grey dans le *Cimetière de village*, il interroge les crânes entassés dans un coin et s'écrie :

Quant je considère ces testes
Entassées en ces charniers,
Tous furent maistres des requestes,
Ou tous de la chambre-aux-deniers ;
Ou tous furent porte-paniers (porte-faix).
Autant puis l'ung que l'autre dire :
Car d'evesques ou lanterniers
Je n'y connois rien à redire.

Et icelles qui s'inclinoient
Unes contre autres en leurs vies,
Desquelles les unes regnoient
Des autres craintes et servics ;
Là les voy toutes assouvies,
Ensemble en ung tas pesle-meslc ;
Seigneuries leur sont ravies ;
Cler ne maistre ne s'y appelle.

« Toute la société d'alors va chercher là ses émotions. Le cimetière devient à la fois musée, prêche, salle de bal et de spectacle ; c'est là que la mort organise, dans la *Danse macabre*, le dernier branle qui doit terminer la tragi-comédie du moyen âge (1). »

C'est autour de ce cimetière des Innocents qu'apparaît pour la première fois la *Danse macabre* en 1424. On exécuta parfois cette danse jusque dans les églises. Mais la peinture surtout s'en empara, comme elle fit du Jugement dernier et des grotesques représentations du Diable. La mort toutefois était un personnage trop sérieux pour n'être pas un sujet de sermon plus encore qu'une satire. On ne riait pas d'elle, mais de la figure que faisaient tous les heureux de la terre, pontifes et souverains, reines et fiancées en entrant, les uns avec tiare et couronne, les autres

(1) Lenient. *La Satire en France au Moyen âge.*

avec rivières de diamants et fleurs au corsage, dans la danse des trépassés, tandis que le mendiant n'avait que sa besace, sans s'inquiéter si elle était vide ou pleine.

Voilà la grande leçon d'égalité que le moyen âge léguait à l'avenir avant d'entrer lui-même dans l'empire de la mort pour livrer ses ossuaires au jugement de l'histoire.

Ce monde qui finissait avait eu ses grandeurs; mais, en établissant l'unité de la foi, il n'avait pas su établir l'égalité des enfants de Dieu devant la loi civile comme devant la loi divine, et l'accessibilité de tous à la possession du sol, à la possession de l'intelligence, à la possession de soi-même. C'est vers cette grande unité que l'humanité désormais va marcher par la loi du travail et la puissance de la raison libre. L'Église, assez forte pour maîtriser la féodalité et tenir en respect la royauté elle-même, a fini par être victime de la double féodalité sacerdotale et princière qui tendait sans cesse à secouer le joug de Rome. Les dissensions religieuses greffées sur la corruption des mœurs ont miné l'édifice imposant du catholicisme qu'avait élevé la foi de nos pères et sous lequel s'étaient abritées tant de générations. L'unité de croyances n'existait plus. L'unité de l'Église ne pouvait tarder à se briser devant le mouvement séparatiste des nationalités que provoquait Philippe le Bel en tenant sous sa main le pontificat suprême. Les pères de l'Église au Concile de Bâle tentèrent vainement de mettre fin aux déchirements de la chrétienté. Chose étonnante : ils firent peindre sur les murs de la salle du Concile la *Danse macabre !* Cette image de la mort, appel à la réconciliation dans la pensée des pères du Concile, était le symbole du moyen âge expirant avec le pouvoir universel de l'Église. Une fois le schisme consommé, les rois travaillèrent à assurer leur domination dans chaque contrée en s'appuyant sur les classes bourgeoise et populaire contre les prétentions féodales. Louis XI triomphe par la perfidie et la ruse, mais il triomphe en prenant en main la cause du peuple qui verra s'ouvrir devant lui les trésors de l'intelligence humaine, grâce à l'invention de Gutenberg et aux lumières de l'antiquité qu'elle va répandre à flots sur le monde.

TROISIÈME SECTION.

LE SIÈCLE DE LA RENAISSANCE.

—

CHAPITRE Ier.

L'ESPRIT DE L'ÉPOQUE.

L'Italie avait donné le signal de la Renaissance. Dans ce centre de la chrétienté, l'unité catholique était restée intacte, et sur ce fond moderne l'art antique avait répandu ses formes harmonieuses et brillantes. Mais en France la réforme littéraire avait à compter avec la réforme religieuse, et, avant de parvenir à la création de la société moderne, c'est-à-dire à l'union de la liberté et de l'autorité légale, il y avait un abîme à franchir, abîme qui ne devait être comblé que par la guerre civile faite au nom des croyances.

La Renaissance produisit un grand résultat sur le terrain des idées : le retour à l'antiquité classique. Ramener l'étude d'Homère et de Cicéron, c'était ramener l'esprit de l'humanité. D'un autre côté, l'appel constant que faisait la Réforme au sens littéral de la Bible contre l'enseignement de l'Église suscita au sein du clergé catholique une nouvelle ardeur pour l'étude de la philologie sacrée. La Réforme n'a pas restauré la Bible qui, dans les deux siècles précédents, avait eu pour interprètes *Nicolas de Lyre* et *Nicolas de Cusa* ; seulement elle a contribué à ruiner la scolastique dégénérée et à raviver dans l'Église l'esprit du christianisme.

Mais le mal se produisit à côté du bien : la Renaissance et la Réforme s'entendirent à merveille pour déchristianiser l'Europe, l'une en distillant le poison du sensualisme païen, l'autre en

attaquant l'Église et les dogmes dont elle est l'interprète. C'était saper la foi en renversant ses deux colonnes : le dogme et la morale.

Le calvinisme fut aussi fatal à la poésie qu'à la religion et à la société. L'esprit de Calvin était sombre, sinistre, froid et tranchant comme le glaive. Son dieu était un tyran, qui avait d'avance irrévocablement condamné toute une portion de la race humaine à l'enfer. L'homme n'était plus lui-même l'artisan de son bonheur ou de son malheur éternel. Faire le bien, à quoi bon ? Faire le mal, pourquoi pas ? On ne changeait rien pour cela à sa destinée. Ou plutôt les élus par prédestination, faisaient nécessairement le bien ; les damnés par prédestination, nécessairement le mal. A qui le mérite ? à qui les fautes ? A Dieu seul. L'homme n'y était pour rien. Quelle grandeur, quelle dignité, quelle noblesse dans une pareille destinée ! C'est la négation de toute poésie comme de toute liberté. Les élus, c'étaient naturellement les calvinistes, et les réprouvés, c'étaient les catholiques. Aussi les poètes calvinistes ne connurent-ils que la violence. Ils ne voyaient dans leurs ennemis que des suppôts de Satan. Pour les partisans de la Réforme il n'y avait qu'un genre : la satire. C'étaient les poètes de la terreur et de l'injure. Ils croyaient posséder la grâce divine, mais à coup sûr ils n'avaient pas la grâce humaine. Et comment auraient-ils trouvé la grâce ? Ils étaient les ennemis de l'imagination et les ennemis des arts : ils avaient banni du temple les tableaux, les statues, qui représentaient les gloires du christianisme. La guerre civile, voilà leur unique inspiration. On dit qu'ils ont introduit en France la liberté ! Oui, la liberté d'attaquer les dogmes de l'Église, mais non la liberté de ne pas penser comme eux. Ils furent les plus fanatiques et les plus intolérants des hommes.

On accuse l'intolérance catholique dans ces temps malheureux. Nous en parlons à notre aise, aujourd'hui que nous jouissons de la liberté de conscience qui a germé dans le sang de nos aïeux.

De qui donc partait le défi ?

Est-ce au nom de la tolérance que la Réforme attaquait l'Église dans ses institutions et dans ses dogmes ?

Est-ce au nom de la tolérance que Calvin condamnait au bûcher l'infortuné Servet, sous prétexte d'hérésie ?

Est-ce au nom de la tolérance que la Réforme promenait l'incendie dans les temples et brisait les images de la Vierge et des saints, objets de la pieuse vénération des fidèles ?

Est-ce au nom de la tolérance enfin que le chef de la Réforme réclamait dans l'État le despotisme, n'armant les rois d'un pouvoir absolu que pour avoir le droit d'écraser ses adversaires ?

On dit : vous oubliez cette grande conquête, le *libre examen*. Le libre examen, conséquence de la Réforme, n'était nullement dans la pensée de ses chefs, nous venons de le voir. Le libre examen, premier droit de la raison qui vient de Dieu, a toujours été l'antipode de l'esprit sectaire. C'est le privilége des esprits indépendants. Le moyen-âge le connut à sa manière. Lisez les fabliaux, le *Roman de la Rose* et le *Roman de Renart*, vous le verrez s'exercer sans ménagement contre tous les désordres, contre tous les vices, contre toutes les institutions religieuses ou civiles. Mais le *libre examen*, quand il n'a pas pour fondement un ensemble de vérités reconnues de tous, c'est l'anarchie dans la sphère des idées et la guerre dans le domaine des faits.

La Réforme a tout gâté en France. Sans doute il y avait des abus et de graves abus dans la discipline ecclésiastique ; sans doute le monachisme était dégénéré ; sans doute une portion du clergé avait besoin de réformer ses mœurs viciées et corrompues par l'opulence ; mais, pour opérer cette réforme, fallait-il violer le dogme et ébranler tout l'édifice des croyances ?

Rome, qui défendait la foi de quinze siècles et qui avait bien le droit de se croire en possession de la vérité, ne devait-elle pas prendre ces audacieux sectaires pour les ennemis de Dieu ? Et les rois, qui voyaient la noblesse s'enrôler sous la bannière de Calvin pour combattre la royauté, ne devaient-ils pas considérer les huguenots comme les perturbateurs de l'ordre public ? Et le peuple, si longtemps opprimé par l'aristocratie féodale, le peuple attaché à la foi de ses pères et à son pays, que devait-il penser de ces réformateurs et de ces patriotes qui livraient le Havre aux Anglais pour obtenir l'appui d'un roi protestant ? Les princes de la maison des Valois flottaient successivement entre Genève et Rome, cherchant vainement la pacification des partis. Ils n'étaient pas assez forts pour dompter la tempête. Deux familles du sang royal, les Guises et les Bourbons de Navarre, disputaient, sous le masque de la religion, le trône aux Valois. Philippe II, instigateur de la ligue, jetait l'or et l'épée de l'Espagne dans la balance, et, malgré son attachement à la foi catholique, on eût dit qu'il était avide de ramasser dans le sang et dans la boue une couronne qu'il aurait convoitée pour sa maison.

Quand le fanatisme politique se mêle ainsi au fanatisme religieux, faut-il s'étonner des horreurs de la guerre civile, du massacre de la Saint-Barthélemy, des orgies sanguinaires de la ligue et des excès de la chaire chrétienne, où l'on ne reculait pas même devant l'apothéose du régicide ? Au milieu de ces épouvantables excès, que pouvaient devenir la religion, la morale et la littérature ? Il y avait, d'un côté, des catholiques, de l'autre, des protestants ; mais les vrais chrétiens où étaient-ils ? L'Évangile était une lettre morte. Je me trompe, l'Évangile vivait, mais c'était pour écrire cette sentence terrible sur le front des partis : CELUI QUI SE SERT DU GLAIVE PÉRIRA PAR LE GLAIVE.

La morale au seizième siècle était un vain mot. On savait ce que c'était qu'un homme d'honneur ; l'honneur en France a toujours eu des autels. Mais l'honnêteté, la chasteté, la pudeur, muses chrétiennes, étaient trop sévères pour l'oreille des rois et aussi des prélats qu'ils honoraient de leurs faveurs. La pudeur ne régnait pas dans les mœurs de ce temps ; le mot n'en fut créé que vers la fin du siècle par Desportes, qui ne pratiquait pas la chose. Le cynisme et la licence du langage s'étalaient sans vergogne. La gaieté française était accoutumée à se rire de tout, depuis les moines jusqu'aux maris. Que dis-je ! on ne s'arrêtait pas même devant les plus sacrés mystères. N'a-t-on pas vu un abbé et prélat de cour — on le devenait alors pour un sonnet — écrire cette plaisanterie : Sa dame, dit-il, s'éloignant de lui, s'adresse à un prêcheur, mais comment peut-elle comprendre le mystère

De trois en un, et de la Passion,
Quand l'union de deux ne sait apprendre
Ni de ma croix avoir compassion ?

Après cela qu'on vante la naïveté et la simplicité du bon vieux temps ! Je ne parle pas de Rabelais. On sait jusqu'où le curé de Meudon poussait ses bouffonneries ordurières. A qui la faute ? Est-ce à la religion elle-même ? Mais les nuages qui offusquent le soleil n'ôtent rien à sa pureté. Le grand coupable, c'était la race des Valois. Tous, depuis François Ier, le Louis XV de son époque, jusqu'à Henri III, le roi des mignons, ils avaient, mêlant la dévotion au plaisir, fait de leur cour l'antre élégant de la débauche et du libertinage. Les prélats qui servaient à les divertir n'étaient pas des prêtres, c'étaient des courtisans mercenaires,

et leurs abbayes et parfois leurs évêchés étaient la monnaie dont on payait leurs services. Rendons grâce à la civilisation, rendons grâce à la liberté, nous ne reverrons plus ces scandales.

Il y avait pourtant au seizième siècle plus de cynisme dans le langage que de corruption dans les mœurs, et si la langue devint, dès le siècle suivant, plus décente et plus noble, la corruption n'en fut que plus raffinée, et il n'a fallu rien moins qu'une révolution radicale pour apprendre aux grandeurs humaines ce qu'il en coûte de braver la morale publique.

Que pouvait être la poésie au service des rois, dans les cours galantes du seizième siècle, sinon la glorification de l'amour, et de l'amour sensuel ? Et l'art, quel sommet pouvait-il atteindre dans un siècle travaillé par tant d'opinions contraires ? La fermentation des passions religieuses unies à l'ambition de la noblesse et des rois produisit d'abord dans les esprits une étrange confusion qui arrêta la formation d'une littérature vraiment nationale. Les écrivains se firent l'écho des factions qui divisaient l'État, au lieu d'exprimer des idées générales, des sentiments universels. De là l'originalité des œuvres littéraires, mais aussi la disproportion, le désordre, les tiraillements de la pensée et du style.

L'harmonieuse beauté de l'antiquité classique, où l'idée et la forme sont fondues d'un seul jet pour illuminer l'intelligence d'une douce et pure lumière en ressemblant les rayons épars de la vérité humaine, c'est là le but suprême vers lequel tendra l'esprit français. Mais le fanatisme religieux et le fanatisme de l'antiquité amoncelèrent tant de nuages autour de cet astre radieux de l'art moderne qu'il lui fallut un siècle et demi pour se lever sur le monde dans tout son éclat. L'excès fut donc la cause de la longue enfance de la poésie française. Néanmoins l'imitation, mais une imitation sage des formes classiques, était nécessaire à la création du génie français qu'il fallait dégager des puérilités de l'esprit gaulois, mélange de gaîté, de vivacité, de délicatesse, de grâce et de malice, esprit de terroir propre à l'expression des mœurs bourgeoises, mais qui n'a jamais pu produire que des genres secondaires : le conte, l'anecdote ou la chanson. Pour s'élever à la grande poésie, à la noblesse, à la gravité des pensées et des sentiments qui constituent le fond de l'esprit et du cœur humain, il fallait un instrument solide, capable de supporter sans fléchir le poids des idées universelles. C'est

l'antiquité qui a ramené ces idées sur le sol de la France, et c'est elle qui a appris à les exprimer dans une langue digne de l'esprit humain et digne de la mission civilisatrice d'un grand peuple. La littérature française est née du mariage de l'antiquité avec l'esprit moderne. Elle ne peut renier sa mère. L'engouement du seizième siècle pour la littérature classique a bien pu égarer les premiers réformateurs de la poésie, et leur faire oublier que la langue est l'image du peuple où elle est née ; l'étude de la pensée païenne jointe au scepticisme philosophique et religieux, fruit du fanatisme de l'époque, a pu faire négliger trop longtemps ces traditions chrétiennes et nationales qui seules ont le privilége de rendre une littérature populaire ; mais, à la fin du siècle, la langue et les lois de la poésie avaient reçu leurs formes régulières, et l'instrument était préparé pour les poètes futurs.

On distingue trois époques dans l'histoire de la poésie française au seizième siècle.

La première coïncide avec le règne de François Ier et a pour représentant *Marot*. C'est une période d'action où la pensée moderne tend à s'émanciper de l'autorité romaine et se montre favorable à la Réforme.

La deuxième époque est une période de réaction catholique représentée par l'école de *Ronsard* sous le règne de Catherine de Médicis, de François II, de Charles IX et de Henri III.

La troisième époque est une période de transaction marquée par l'école de *Malherbe* sous le règne de Henri IV. Il faut ajouter pourtant que l'école de Malherbe appartient plus encore au dix-septième siècle qu'au seizième : cette poésie de transaction est aussi une poésie de transition, et le réformateur est le père du grand siècle.

CHAPITRE II.

LA POÉSIE SOUS FRANÇOIS Ier.

Clément Marot. — Marguerite de Valois. — Mellin de Saint Gelais. — Rabelais.

Avant de passer rapidement en revue ces trois phases de la poésie du seizième siècle, montrons comment l'Italie initia la France à l'art classique.

Attirés vers cette riante contrée, comme autrefois leurs pères, par les charmes du climat, les rois et les seigneurs de France, depuis Charles VIII jusqu'à François Ier, avaient cherché à se rendre maîtres de l'Italie. Ils n'en rapportèrent que le goût des arts et les chefs-d'œuvre de l'antiquité.

François Ier ouvre son palais aux artistes italiens, qui enrichissent la France des merveilles de la peinture, de la sculpture et de l'architecture. Il admet dans son intimité Léonard de Vinci qui meurt dans ses bras. Chevaleresque et magnifique, zélé protecteur des lettres qu'il cultiva lui-même, il mérite d'en être appelé le père, titre plus recommandable devant la postérité que toute la gloire de ses armes.

Une cour brillante où règnent la beauté, l'esprit et la grâce, introduit dans les mœurs une politesse et une galanterie qui éblouissent l'imagination. Marguerite de Valois, reine de Navarre, se fait le centre de ce monde élégant et s'entoure des hommes les plus distingués par leur esprit. L'influence de l'Italie et de l'antiquité, faible encore dans les premières productions du seizième siècle, où elle perfectionne, sans en altérer l'essence, l'esprit gaulois du moyen âge, jette la poésie dans tous les écarts de l'imitation étrangère, sous le règne de Catherine de Médicis, et menace, en littérature comme en politique, de faire perdre à la France son caractère national.

Une fièvre d'érudition classique s'empare de tous les esprits. Le collège de France, établi sous François Ier, devient le grand

foyer des lumières. C'est là que l'antiquité vient s'installer pour présider à l'éducation des générations modernes. L'étude du grec, auparavant négligée, trouve en Guillaume Budé un savant interprète. Érasme, que le hasard du sort fit naître à Rotterdam, Érasme, esprit universel, incarnation du bon sens appliqué à l'étude de la double antiquité chrétienne et classique, est le génie inspirateur de la France, et dirige entre les écueils le vaisseau de la pensée. L'esprit moderne ose sonder avec indépendance les grands problèmes sociaux dans les œuvres de La Boétie et de Bodin. La France a déjà ses Machiavels. Le libre examen est proclamé par La Ramée, et la philosophie morale puise ses principes dans la connaissance de l'homme. Au milieu des passions acharnées qui se disputent la possession de l'esprit humain, le bon sens, prenant en pitié les luttes des partis et se détachant des croyances, se réfugie, en désespoir de cause, dans le scepticisme dont Montaigne consacre la formule dans ses immortels *Essais*. Ce travail de l'esprit de liberté devait laisser son empreinte dans les œuvres d'imagination. Aussi la poésie lyrique et la satire, avec le conte et l'anecdote, sont-ils les genres dont on préfère la culture à cette époque.

II.

Clément Marot (1), le prince des poètes du règne de François Ier, est un descendant des trouvères destiné à revêtir d'une forme élégante et précise la frivolité française. Ses productions estimées appartiennent à la poésie légère, qui court d'un pied agile dans les champs fleuris de la fantaisie et du badinage. Tour à tour page de François Ier et valet de chambre de Marguerite de Valois, Marot, fils d'un poète de cour, contracta dans cette haute domesticité une élégance, une délicatesse d'esprit et de mœurs qui ennoblit son style, mais sans l'élever au-dessus des frivolités gracieuses d'une vie de plaisirs et d'aventures galantes. La faveur des romans chevaleresques dans cette cour qui prétendait ressusciter le moyen âge au seuil des temps modernes, avait d'abord égaré l'imagination de Marot dans le monde allégorique des trouvères. Mais la vivacité et la spontanéité de

(1) Né à Cahors, en 1495, mort à Turin dans l'indigence, en 1544.

son esprit ne tardèrent pas à lui faire déserter la fiction pour la réalité. Les exploits militaires, la galanterie, les propos licencieux, les railleries sur la conduite du clergé, telle était la matière des entretiens et des fêtes du palais. C'est dans cette atmosphère sociale que Marot trouva l'inspiration de ses chants badins. Les événements malheureux de sa vie servirent aussi à alimenter sa verve satirique et à éveiller sa sensibilité peu profonde. Tout ne fut pas plaisir : l'époque était trop grave. En vain la muse semait à pleines mains des fleurs sur ses pas, l'heureux poète devait aussi se déchirer aux ronces du chemin. Il s'essaya au rude métier des armes, une des passions du temps, et fut blessé à la bataille de Pavie à côté de son maître, dont il partagea la captivité. Ses sympathies pour la Réforme, qui était le parti des dames, le firent condamner à la prison. Il s'en vengea par de fines plaisanteries, par des traits malins dont il accabla ses juges. Mais il sut mettre de la prudence jusque dans ses témérités ; et les querelles théologiques ne lui inspirèrent que de froides allégories. Les fortes convictions ne pouvaient se loger dans cette tête légère incapable d'enthousiasme. Aussi abjura-t-il bientôt le protestantisme pour retourner à ses plaisirs. Comme gage de sa conversion, il traduisit les Psaumes en français. On conçoit ce que devait être la harpe de David entre les mains de cet autre Anacréon. Sa langue n'était pas faite pour proférer de tels accents. Bientôt ses psaumes furent adoptés par Calvin, qui les opposa à la liturgie romaine. Marot s'enfuit à Genève, foyer du protestanisme, pour échapper aux poursuites dont le menaçait la Sorbonne. C'est là qu'il acheva sa traduction biblique ; et pour montrer avec quelle sincérité il consacrait à Dieu les derniers chants de sa muse libertine, il se fit chasser de Genève par ses déportements. La cour de François Ier pouvait-elle produire un poète d'une moralité sévère ! Pendant un dernier exil à Ferrare, il se vit attaqué par des talents de bas étage, auxquels il infligea l'immortalité du ridicule. La Renaissance ne parvint pas plus que la Réforme à féconder l'esprit de Marot. Ses premières études latines contribuèrent certainement à épurer son goût ; mais, quand il se mit tardivement à l'étude d'Ovide et de Martial, il chargea son style d'une érudition mal digérée et nullement en rapport avec l'expression des mœurs contemporaines. Quant au grec, il n'eut pas le courage de l'aborder.

Boileau se trompe lorsqu'il fait de Marot un créateur. Il n'a

rien inventé ; il s'est contenté de perfectionner, comme Villon, les formes de versification consacrées par les trouvères. Les épîtres familières adressées à François Ier, où la flatterie a tant de noblesse, de délicatesse et de grâce ; les élégies où la finesse se mêle à la sensibilité ; les épigrammes si pétillantes de verve et d'esprit ; le conte et la chanson, les rondeaux et les ballades où règne une naïveté si pleine de malice : voilà le triomphe, voilà les œuvres durables de Marot. Mais il n'y faut pas chercher autre chose qu'un esprit naïf, aimable et enjoué. La grande poésie n'est pas encore créée en France. Supprimez la versification fluide et légère de Marot, vous n'y trouverez qu'une prose piquante, mais sans éclat. Son plus grand mérite est d'avoir obéi à une inspiration toute spontanée. Il était tellement de son siècle qu'il n'eut qu'à traduire ses impressions pour personnifier le règne de François Ier.

On aime à rapprocher Marot de Villon, son prédécesseur : comme si Marot au XVe siècle eût été Villon et que Villon à la cour de François Ier eût été Marot. Le rapprochement manque de justesse, s'il ne manque pas de vérité. Marot s'inspirait des événements plus que de lui-même. Il avait trop de légèreté dans l'esprit pour avoir la profondeur de Villon. C'est en sa misère que l'espiègle enfant de Paris trouve ses inspirations les plus fortes. Marot dans l'infortune a la tête vide autant que le cœur. Ce qui lui appartient en propre, ce qui fait son génie, c'est son naturel et son *élégant badinage*, c'est l'intarissable fluidité de son vers de dix syllabes et cette naïveté malicieuse qu'il n'a de commun qu'avec La Fontaine, son véritable héritier dans une langue plus parfaite.

III.

Marguerite de Valois (1), la gracieuse protectrice de Marot, femme d'un esprit supérieur, initiée à l'étude des langues classiques et de la littérature italienne, cultiva aussi la poésie avec succès. Un recueil de vers, imprimé sous le nom de *Marguerites de la Marguerite des princesses*, nous la fait connaître dans toute la noblesse et l'élévation d'une âme chrétienne. Mais c'est

(1) Née en 1492, morte en 1549.

surtout comme auteur de *Nouvelles* qu'elle a pris rang dans la littérature. Elle fit pour la prose ce qu'avait fait Marot pour la poésie : elle introduisit la délicatesse et la grâce dans le conte anecdotique, monnaie courante de l'esprit français. C'est le fabliau devenu la langue de la conversation des cours. Le titre de son recueil de Nouvelles : l'*Heptaméron*, indique l'intention d'imiter Boccace. La France ne faisait que reprendre son bien à l'Italie, car le fabliau avait servi de modèle au *Décaméron*. Il ne faut pas s'attendre à trouver dans le style de la reine de Navarre les couleurs de Boccace. Parfois même le langage est très-bourgeois. Mais l'auteur révèle dans la conduite de l'intrigue un talent peu commun. Son sexe et la légèreté de son esprit la défendent contre le pédantisme de l'érudition. On sent l'influence de la Réforme dans les discussions théologiques où se livre le royal auteur, dans l'appel à la tolérance religieuse et dans les traits lancés contre l'immorale oisiveté et l'orgueilleuse ignorance des moines dégénérés. Cependant la reine de Navarre est catholique, mais elle prêche contre les abus dans un langage dont la licence ne justifie pas toujours la sévérité. Je ne parle pas des vers où Marguerite traite la théologie dans le style marotique. C'est la caricature de l'art ; jamais l'esprit français n'a mieux prouvé son impuissance à parler des grandes choses sans le secours de l'antiquité. On s'explique difficilement le cynisme répandu dans certains récits de l'*Heptaméron*, si peu dignes d'une princesse, d'une reine qui était, comme elle, en bonne odeur de vertu. Il est à penser que Bonaventure Despériers, son valet de chambre, auteur ingénieux et brillant des *Joyeux devis* et d'un livre impie, le *Cymbalum mundi*, qui a provoqué contre lui des poursuites auxquelles il a échappé par le suicide, avait mis la main à l'*Heptaméron*. Encore doit-on s'étonner que Marguerite ait consenti à laisser imprimer sous son nom des contes d'une impudeur si peu voilée, et parfois même si brutale.

Il faut reconnaître là un symptôme non équivoque du désordre des esprits et de l'ébranlement des croyances, signes précurseurs de l'invasion du protestantisme et de l'incrédulité.

Marguerite de Valois n'est pas la seule perle royale de ce nom qui enrichit l'écrin poétique du seizième siècle. Marguerite de Savoie, fille de François Ier, et Marguerite de France, épouse répudiée de Henri IV, méritèrent par leurs talents les éloges des poètes contemporains. Une autre Marguerite, qu'il ne nous est

pas permis d'oublier, est Marguerite d'Autriche, « qui fut pour les Pays-Bas ce que François Ier fut pour la France (1) » et qui porta si haut l'art littéraire en Belgique que, sans la tyrannie espagnole, notre patrie pouvait devenir en poésie la rivale de la France, qu'elle éclipsa dans la musique.

Comment la France n'aurait-elle pas été féconde en poètes, quand les rois eux-mêmes se piquaient de poésie ? C'était un goût héréditaire et qui passa de François Ier à Henri II, de Henri II à Charles IX (2), de sinistre mémoire, et qui s'infiltra dans les veines de Henri IV par sa mère, Jeanne d'Albret, fille de Marguerite de Valois. On sait que l'infortunée épouse de François II, Marie Stuart, avait aussi confié à la poésie ses adieux à la France et ses regrets de la fin prématurée d'un prince dont la mort emportait la moitié de son cœur en lui enlevant la plus chère de ses deux couronnes.

L'influence de la cour répandit un vernis d'élégance sur le cynisme du langage. Les mœurs chevaleresques, remises en honneur par François Ier et par l'*Amadis* espagnol, roman favori du roi, traduit par la plume éloquente d'un des pères de la prose française, *Herberay des Essarts*, portèrent même quelques poètes à célébrer l'amour platonique à la manière des Provençaux. Il y eut à ce sujet un véritable tournoi poétique, comme au temps des troubadours et du gai savoir, où l'on chanta sur tous les tons les attraits des belles et les douceurs de l'amour honnête et légitime. Antoine Héroët fut le principal champion, et c'est à lui que revint la palme. Mais ce n'est là qu'un accident sans portée : la poésie, dans ce siècle, ne pouvait se tenir longtemps sur les hauteurs de la métaphysique sentimentale, où elle ne s'était élevée que par un mouvement factice.

Les poètes de cette époque, en marchant sur les traces de l'Italie dans le roman chevaleresque et dans le sonnet, prouvèrent combien l'imitation des littératures modernes est préjudiciable à l'originalité littéraire des peuples qui ne se ressemblent ni par les mœurs, ni par le caractère.

(1) *Discours préliminaire* aux *Mémoires de l'Académie belge*, T. I, ancienne série.

(2) Les vers de Charles IX à Ronsard sont les plus beaux, les plus fermes, les plus élégants de cette époque.

IV.

Un seul conserva l'esprit de Marot dans la poésie légère : *Mellin de Saint-Gelais* (1), fils de poète, abbé galant qui chanta, sous le règne de Henri II, les fêtes royales, les intrigues amoureuses et les séductions de la beauté. Il s'attaqua au pindarisme de Ronsard ; mais il tomba dans un autre travers. Imitateur des sonnets et des madrigaux italiens, dont le goût fut importé en France par Catherine de Médicis, ce pétrarquiste à outrance s'amusait à broder d'une plume mignarde des fleurs artificielles pour plaire aux dames de la cour. Licencieux dans ses épigrammes, pointilleux contre la cour de Rome, mordant contre les moines, railleur des maris, aimable auprès des femmes dont il recherchait les faveurs, c'était, pour l'époque, un charmant homme, un type de courtisan sous l'habit ecclésiastique, et sa conduite n'avait rien qui pût effaroucher la vertu d'une cour où la dévotion était à la mode. Chose étrange ! Saint-Gelais était un savant versé dans les sciences divines et humaines ; et, malgré ses connaissances littéraires en grec et en latin, il est resté attaché au terre à terre de la poésie marotique, habillant à l'italienne les plus fades galanteries de l'esprit français, sans s'élever d'un vol soutenu à la grande poésie. Son vers ne manquait pas d'harmonie ; mais quel raffinement et quelle subtilité dans la délicatesse ! En vérité, l'esprit sans le génie est une bulle de savon dont il ne reste rien dans la tête ni dans l'âme après qu'elle a jeté son fugitif éclat.

V.

Un autre esprit, un génie cette fois, Rabelais (2) entreprit de démolir par la parodie toutes les traditions du passé.

L'Arioste bourgeois de la France du seizième siècle est la personnification la plus complète des qualités et des vices de son époque. Tour à tour moine cordelier et bénédictin, médecin,

(1) Né à Angoulême, en 1491, mort en 1558. Son père, Octavien de Saint Gelais, qui vivait dans la seconde moitié du XVe siècle, était aussi un poète léger devenu évêque d'Angoulême par la faveur de Charles VIII.

(2) François Rabelais, né près de Chinon en 1483, est mort à Paris en 1553.

bibliothécaire, secrétaire d'ambassade, chanoine et curé, la vie semble n'avoir été pour lui qu'une étrange bouffonnerie, une scène de carnaval qu'il a jouée, dit-on, jusque sur son lit de mort, devant le grand mystère du tombeau. Toutefois, il ne faut pas s'y laisser prendre : sous cette casaque de polichinelle il y a un penseur et un sage, ennemi de toutes les sottises humaines, ennemi surtout de l'ignorance, du fanatisme, de la superstition, et qui en rit *à plaisir de gorge*. Son imagination et sa verve sont inépuisables comme son érudition. Ce bouffon de génie trouva dans le désordre de ses pensées et de son style des idées neuves, profondes, universelles, frappées au coin du bon sens et revêtues d'une forme aussi originale qu'elle est souple et variée. Quand il flétrit la manie des conquêtes, quand il expose son plan d'éducation, quand il proclame l'immortalité de l'âme, l'éloquence de la vérité lui dicte des pages admirables, premiers modèles de la prose française. Mais ce ne sont là que des éclairs. Rabelais se plaît trop dans la saleté. Il ferait rougir le vice lui-même à force de cynisme et d'ordure. Trimalcion, descendu dans un taudis pour amuser la canaille de ses propos infâmes et se roulant, après boire, dans l'orgie du festin : voilà Rabelais tel qu'il se montre dans la moitié de son œuvre. Trop souvent il écrit dans l'ivresse, sa pensée se grise et le fait extravaguer sur tous les sujets qu'il aborde. De là cette exubérance et cette débauche d'esprit, d'imagination et de style où la langue éclate et les mots débordent en un torrent bourbeux roulant de l'or dans son gravier. Mais cet or est de l'or pur marqué à l'effigie de l'esprit humain.

Malgré sa folie et malgré son érudition, Rabelais est l'auteur le plus original que le vieil esprit gaulois ait créé. Tout son bagage scientifique ne l'a pas empêché de faire les délices de la populace aussi bien que des grands. Dans un siècle où tant d'hommes payèrent de leur vie leurs témérités religieuses, Rabelais put caresser à son aise la *dive bouteille*, et parvint par ses bouffonneries à désarmer la persécution.

Entrons dans quelques détails pour expliquer les crudités de Rabelais et montrer le côté sérieux de son œuvre au point de vue pédagogique, religieux et littéraire.

La Bruyère a dit : « C'est un monstrueux assemblage d'une moralité fine et ingénieuse et d'une sale corruption. Là où il est bon il va jusqu'à l'exquis et à l'excellent : il peut être le mets des plus délicats ; là où il est mauvais, il passe bien loin au delà

du pire : c'est le charme de la canaille. » Seulement cette canaille n'était pas en bas. Amuser la canaille, quelle qu'elle soit, par des polissonneries, ce n'était pas assurément un rôle digne d'un prêtre, ni d'un savant à qui nulle science n'était étrangère, ni d'un poète que la nature avait doué d'un génie créateur, ni d'un moraliste qui s'érigeait en réformateur des abus de son époque et des vices de l'humanité. Il ne faut donc pas s'étonner si toutes les âmes pures, délicates et nobles l'ont accusé, l'accusent et l'accuseront éternellement d'*infamie*. C'est le mot de saint François de Sales, du vivant même de l'auteur, et c'est celui de Lamartine, deux hommes qui n'ont jamais eu de fiel. Nous comprenons les crudités de Rabelais. Elles n'ont pas seulement leur raison dans la grossièreté du temps : cet homme n'a pas connu l'amour. Il donne de beaux exemples d'amour paternel et d'amour filial. Mais il semble n'avoir pas eu de mère, comme il n'a jamais eu d'amante, ni d'épouse, ni d'enfants. N'oublions pas qu'il a été moine, et tous les monastères n'étaient pas alors une école de décence ; il a été médecin ensuite, il est vrai ; mais nous ne croyons pas offenser le corps médical en disant que la médecine n'est pas faite précisément pour enseigner la pudeur. Rabelais d'ailleurs, n'avait pas, en changeant de robe, changé de caractère. C'est un génie mâle : il ignore la tendresse. On n'a pas le droit de médire de ses mœurs : tout fait penser que si la débauche est dans son langage, elle ne fut pas dans ses actions. Ne confondons pas l'indécence avec l'immoralité réfléchie. Les crudités de Rabelais soulèvent trop de dégoût pour être dangereuses. Rabelais n'a pas voulu corrompre la jeunesse, comme faisaient certains réformateurs du XVIII[e] siècle et comme font aujourd'hui, sous le voile transparent de la passion décente, des hommes qui exploitent la curiosité publique, pour s'enrichir en répandant la contagion du vice ou pour mieux saper les croyances, sachant que la corruption de l'esprit commence par la corruption du cœur et que le vice seul a intérêt à détrôner Dieu. Non, Rabelais n'est pas de cette école. La femme, telle qu'il la représente, au lieu d'attirer, repousse. C'est un être qui n'a que des instincts et des caprices et qui n'a ni sentiment ni intelligence. Ce blasphémateur de l'amour ne sera jamais aimé de ceux qui ont la religion du cœur. Pour les têtes trop passionnées, cette lecture pourrait être un remède. Si le rire de Rabelais ne devait être jugé qu'au point de vue hygiénique, on

y verrait une excellente recette contre les sombres humeurs et les fièvres de l'esprit. Mais ce rire, quand il porte sur les mœurs, est un rire malsain, car il nous ravale et nous fait douter des plus nobles sentiments de l'âme.

Gardez-vous de croire cependant que la plaisanterie de Rabelais soit toujours licencieuse. Au besoin, il sait badiner délicatement et rire du coin de l'œil, comme quand il s'agit des créanciers de Panurge qui prennent son ris argent comptant, et du bon Bridoie, aïeul du Bridoison de Beaumarchais, qui joue aux dés la décision des procès et qui n'a qu'un refrain : « Comme vous autres, Messieurs. » Peut-on se moquer plus agréablement de l'ignorance des juges d'alors ?

Mais quand il peint l'antre des *Chats-fourrés* et leur terrible archiduc Grippeminaud, le railleur s'indigne et prend la plume de Juvénal pour flétrir d'un éternel stigmate ce tribunal politique du Parlement dont on a voulu faire une institution de liberté servant de contrepoids à l'autorité royale et qui n'était qu'un suppôt du despotisme et le complice de la Sorbonne contre la liberté de la pensée. Ces deux institutions n'avaient-elles pas scellé leur alliance dans le sang de Louis Berquin et d'Étienne Dolet, dont le bûcher semblait peser comme un remords sur la conscience de Rabelais qui s'en déchargea par ce coup de foudre vengeur que feront bien de méditer tous les tribunaux politiques et tous ces séides de la tyrannie à qui l'histoire devrait apprendre que les vaincus de la veille sont souvent les vainqueurs du lendemain et que la persécution qui fait les martyrs engendre aussi les sinistres représailles.

Il y a dans Rabelais des pensées profondes qui projettent de vives lumières sur les horizons de l'avenir. C'est quand il expose ses idées sur l'éducation qu'il est le plus admirable. Versé dans la littératuie de l'antiquité, il travaille plus que personne à en assurer l'empire par la ruine de la scolastique, cette forte science qui avait fini par emprisonner l'esprit dans les mailles d'une fausse dialectique. Il imprima un ridicule immortel au front du pédantisme dans la personne de maître Janotus de Bragmardo, l'orateur de la Sorbonne, qui vient réclamer auprès de Gargantua les cloches de Notre-Dame que celui-ci avait emportées en son logis pour les suspendre au cou de sa jument.

Grandgousier s'apercevant que son fils Gargantua a perdu son temps à se bourrer la tête d'un fatras indigeste d'argumentations

baroques, hérissées d'une terminologie informe, congédie le précepteur et le système pour confier à Ponocrates l'éducation de Gargantua. Ponocrates, c'est l'esprit moderne, l'esprit de la Renaissance, l'étude des chefs-d'œuvre de l'antiquité, la science chassant les ténèbres des superstitions astrologiques, les exercices du corps s'unissant au libre exercice des facultés de l'esprit, pour former l'homme complet : l'homme de pensée et l'homme d'action.

L'enseignement de Ponocrates est un enseignement pratique. Trois choses y sont particulièrement remarquables : ne pas perdre une minute de son temps ; mettre à profit, tout ce que l'on voit ; revoir sans cesse ce qu'on a vu pour le savoir.

Ce qui est plus remarquable encore, c'est la part que Rabelais fait à Dieu dans l'éducation, lui qu'on accuse de ne croire à rien.

Qu'on relise les recommandations de Gargantua à son fils Pantagruel, et surtout la page qui commence en ces termes : « Non doncques sans juste et équitable cause je rends grâces à Dieu, mon conservateur de ce qu'il m'a donné de pouvoir voir mon antiquité chenue refleurir en ta jeunesse. » On n'a rien écrit d'aussi beau comme pensée et comme expression dans tout le seizième siècle. C'est de la prose, il est vrai, mais c'est de la poésie aussi. Nous ne pouvons nous interdire de citer ces lignes : « Mais parce que science sans conscience n'est que ruine de l'âme, il te convient servir, aimer et craindre Dieu, et mettre en lui toutes tes pensées et tout ton espoir. Aie suspects les abus du monde, ne mets ton cœur à vanité, car cette vie est transitoire, mais la parole de Dieu demeure éternellement. Sois serviable à tous tes prochains et les aime comme toi-même. Révère tes précepteurs, fuis les compagnies des gens auxquels tu ne veux pas ressembler, et les grâces que Dieu t'a données, ne les reçois en vain. Et quand tu connaîtras que tu auras tout le savoir de par delà acquis, retourne vers moi, afin que je te voie, et donne ma bénédiction avant que mourir. » L'éducation de l'âme et du cœur n'était donc pas plus oubliée par Rabelais que l'éducation de l'esprit. Et la première devait précéder la seconde. Nous sommes loin de Rousseau qui ne devait parler de Dieu à son Émile que quand il aurait atteint sa vingtième année.

Nul ne fut plus érudit que Rabelais, et nul ne se moqua plus impitoyablement des abus de l'imitation matérielle des anciens. Le pédantisme de la Renaissance lui semblait aussi ridicule que

le pédantisme du moyen âge. N'est-ce pas une protestation anticipée contre la réforme de Ronsard, ce langage qu'il fait tenir à l'*étudiant limousin* qui revient, dit-il, de l'*alme, inclyte et célèbre Académie que l'on vocite Lutèce*, et qui, lorsqu'on lui demande ce que font les étudiants à Paris, répond : « Nous transfretons la séquane au dilucule et crépuscule ; nous déambulons par les compites et les quadrivies de l'urbe ; nous despumons la verbocination latiale, et captons le bénévolence de l'omnijuge, omniforme et omnigène sexe féminin. » A quoi Pantagruel dit : « Que diable de langage est ceci ? Par Dieu, tu es quelque hérétique. — Non, dit l'étudiant, car je révère les Olympicoles ; je vénère le supernel astripotent ; je dilige et rédame mes proximes. Je serve les prescrits décalogiques. » — « Ce galant, dit un des gens de Pantagruel, veut contrefaire la langue des Parisiens ; mais il ne fait qu'écorcher le latin et *cuide* (croit) *ainsi pindariser* et lui semble bien qu'il est quelque grand orateur en français, parce qu'il dédaigne l'usance commune de parler. » C'est là le jugement de Rabelais sur ceux qu'il appelle les *rapetasseurs de vieilles ferrailles latines*. Qu'en disent les *modernistes* de la jeune école ?

Un mot maintenant sur l'écrivain. Il y a une chose qu'on ne lui contestera pas : l'*originalité*. C'est un des pères de la prose française qu'il s'efforça de ramener à l'unité par la fusion de tous les dialectes et de tous les patois et qu'il enrichit d'une foule de termes d'érudition et de science empruntés aux anciens. Sa langue à la fois populaire et savante était faite pour plaire à la multitude comme à l'élite des esprits cultivés. Il passe au gré de sa fantaisie du ton soutenu au ton familier, du sérieux au plaisant, avec une richesse et une souplesse qu'il a puisées dans son commerce assidu avec le génie grec. Grave et éloquent dans l'expression des idées générales, il est vif et concis dans le dialogue où il dessine vigoureusement, quoique dans un langage souvent grossier, le caractère de ses personnages.

La création des caractères, c'est la partie où il excelle. Panurge, le moine Jean des Entommeures, le juge Bridoie, les présidents Trinquamelle et Grippeminaud, le philosophe Trouillogan, le médecin Rondibilis, le pédant Janotus et le précepteur Panocrates sont, avec les héros Gargantua, Pantagruel et Picrochole, des figures qu'on n'oublie pas. La vie palpite dans chacune de leurs paroles, et ces êtres de fantaisie ont une telle con-

sistance et une telle constance avec eux-mêmes qu'on ne saurait douter un instant de la réalité de leur existence (1). Par là Rabelais est poète, et poète de génie. Son livre est une épopée encyclopédique : invocation, récits de bataille, intervention du merveilleux, voire même la descente aux enfers, rien n'y manque de la machine homérique ; mais c'est un Homère satirique et bouffon. N'y cherchez pas la dignité, encore moins la noblesse, sinon dans la bouche de ses bons rois géants. N'y cherchez pas non plus l'enthousiasme. Rabelais ne se passionne pour rien. Non qu'il soit indifférent : l'indifférence ne rit pas ainsi. Mais ses contemporains lui semblent si fous, et il a tant de plaisir à se voir accuser de folie par tous ces maniaques enfiévrés qui se prennent au sérieux en jouant leur tragi-comédie, qu'il se fait bouffon, faute de pouvoir s'indigner. Ceux qui n'y voient que l'indifférence du sceptique s'arrêtent à la surface. Rabelais avait l'humeur bouffonne, mais l'esprit sérieux. Il a étudié de près les grands acteurs du XVI[e] siècle, et, en les regardant derrière la coulisse, il est parti d'un fou rire d'où est sortie *la Vie de Gargantua et de Pantagruel*. Voilà pourquoi ce poème inspiré par le génie comique est un tissu de plaisanteries, et pourquoi l'auteur semble n'être qu'un drôle. Il savait qu'à son siècle il fallait des mets de *haute gresse* et il a servi ses contemporains selon leur appétit. Il y a jeté toute son érudition, n'importe : tout cela passait avec le reste. Quand un livre de scandale paraît, c'est la faute de l'époque plus encore que celle de l'écrivain. Rabelais valait mieux que son temps ; mais son temps l'a gâté. Il tourne tout en risée, et cependant ce bouffon qui semble ne se plaire que dans la ripaille a laissé échapper un éclair de sensibilité qu'on ne lit pas sans émotion. Pantagruel songe à la passion du Christ. Une larme tombe de sa paupière à ce souvenir. Dans un autre endroit, le même Pantagruel dit que ce qu'il y a de plus à craindre pour l'homme, après l'offense de Dieu, c'est de périr dans un naufrage. *Après l'offense de Dieu !* Rabelais l'a offensé souvent par l'obcénité de son langage. Mais l'irréligion serait-elle bien avisée de compter cet homme parmi ses adeptes ?

(1) On a voulu voir dans *Gargantua* le roi François I[er] ; dans *Grandgousier* Louis XII ; dans *Pantagruel* Henri II ; dans *Picrochole* Charles-Quint, et dans *Panurge* le cardinal de Lorraine.

De son abbaye idéale de Thélème où il inscrit pour devise *Fay ce que vouldras*, il chasse les hypocrites et les bigots et reçoit les hommes d'une *foi profonde* et professant le *Saint Evangile*.

Il fut sceptique, mais non pas incrédule. Les dogmes, il n'y touche pas. Pourquoi voudrait-on qu'il y fût hostile ? Ni *papimane* ni *papefigue*, en d'autres termes ni superstitieux ni fanatique pour ou contre la papauté. Voilà Rabelais. C'est l'antipode du sectaire. Il n'était que de la secte d'Épicure, et était surtout reconnaissant à Dieu pour avoir créé le bon vin. Que voulez-vous ? Il sortait d'un cabaret (1).

De toutes les singularités de Rabelais, la plus singulière et la plus merveilleuse est son style. Tantôt grave et tantôt grotesque, rien de plus bizarre, mais rien de plus original. Six personnages y ont travaillé : le savant, le moine, le philosophe, le médecin, le poète comique et le buveur. Jugez si ses broderies sont bigarrées. Une chose y est excessive : l'anatomie médicale. Rabelais prodigue l'énumération, l'accumulation des mots et il a la manie des catalogues de termes étranges forgés pour la moquerie. Mais il a une grande richesse de tons et de couleurs, selon qu'il veut être sérieux ou plaisant.

Quant à la composition même, Rabelais semble n'y avoir pas pensé. Une idée, une aventure, un chapitre succède à l'autre, selon le hasard et les caprices de l'imagination de l'écrivain. C'est écrit à bâtons rompus. Il ne faut pas demander à l'auteur pourquoi il dit ceci après avoir dit cela, ni à quoi il veut aboutir : il n'en sait rien lui-même. Il laisse errer sa pensée au gré du vent qui souffle, sans s'inquiéter de ce qu'il a dit ni de ce qu'il va dire. Et cependant — voyez la merveille — ses personnages ne se démentent jamais dans leurs caractères généraux. C'est là l'unité de son livre : il n'en a point d'autre. On y reconnaît des hommes tels qu'ils sont dans la réalité, ni absolument bons, ni absolument mauvais, les meilleurs ayant leurs défauts, les mauvais leurs qualités. D'où il résulte qu'on se doit indulgence et tolérance réciproque.

Il y a là une profonde observation du cœur humain. Et c'est là, avec les vérités universelles répandues dans l'ouvrage, ce qui lui assure une vie durable, en dépit de toutes ses bizarreries et de toutes ses ordures.

(1) A la Devinière, près de Chinon.

Quel malheur qu'un tel esprit soit né à une telle époque ! Venu dans l'âge suivant, il eût appris à se respecter et à respecter ses lecteurs, et, sous la discipline du grand siècle, modérant l'intempérance de son langage et dignifiant sa pensée au contact d'une foi plus pure et d'une société plus polie, il eût occupé une place à part parmi les plus grands maîtres de la littérature, entre Pascal et Molière, profond comme le premier sans avoir son amertume ; plus aristophanesque que le second et plus gai aussi, car son rire n'avait pas été enfanté dans les larmes ; original enfin comme ces deux immortels génies qu'il était digne de résumer en lui, s'il n'avait pas encanaillé sa muse dans les pantagruélesques orgies du règne des Valois.

CHAPITRE III.

L'ÉCOLE DE RONSARD.

—

I.

Nous allons voir surgir une école de poètes qui, mus par une pensée généreuse, voulurent doter la France d'une poésie pindarique, en renonçant à l'originalité pour s'attacher à l'imitation servile des littératures classiques. C'était une noble ambition que de vouloir s'élever sur de fortes ailes aux plus hautes sphères de l'art, au lieu de se contenter de raser légèrement la terre comme l'école de Marot. Ces poètes comprirent combien la langue de leurs devanciers était insuffisante pour exprimer les grandes pensées et les grands sentiments qui font la gloire de l'humanité. Mais ils oublièrent un principe fondamental : c'est qu'une langue, pour être durable, doit sortir de l'âme du peuple dont elle est l'organe, et que rien n'est plus contraire à l'esprit de l'antiquité que l'imitation de ses formes et de ses fictions poétiques. L'ivresse de l'érudition étouffa la voix du bon sens, et Joachim Du Bellay, dans un manifeste célèbre : la *Défense et Illustration de la langue française*, proclama hardiment la déchéance de l'esprit gaulois, et poussant, après dix-neuf siècles, le cri de guerre de nos ancêtres contre la Grèce et Rome, il engagea la France à s'enrichir des dépouilles du temple de Delphe et du Capitole. O égarement de l'imagination humaine ! Au moment de restaurer l'Olympe païen dans la littérature, on dit à la France : pillez, dévastez ce temple delphique ; vous n'avez rien à craindre de cet Apollon muet et de ses oracles menteurs. Et voilà le dieu auquel les poètes iront demander l'inspiration ! Une telle poésie est jugée d'avance : ce sera un corps sans âme, un vase sans la liqueur, et quel vase ! Vous en jugerez tout à l'heure. Mais auparavant, un mot sur la théorie de l'imitation, comme l'entendait la nouvelle école.

Imiter les littératures modernes, c'est renoncer à son originalité propre pour adopter des formes étrangères, pour affubler l'esprit national d'un costume d'emprunt. Or un peuple qui renonce à son génie, à son caractère, à ses mœurs, est un peuple qui abdique ; et, s'il continue à marcher dans cette voie, il n'est plus digne d'être compté, dans l'histoire, au rang des nations. L'étude des anciens ne présente pas le même danger : ici on juge à froid, et l'on ne se passionne pour les idées et le style que quand on y saisit l'accent de la vérité. Mais si l'imitation devient matérielle, plus de spontanéité possible ; et, au lieu de transformer sa langue, on la travestit.

Disons-le donc, l'imitation comme principe de l'art, l'imitation s'étendant à l'esprit et aux formes, est une cause d'infériorité irrémédiable pour une littérature.

Les Romains, disait Du Bellay, n'ont-ils pas imité les Grecs? Oui, répondrons-nous ; mais les Romains avaient la même mythologie que les Grecs ; et d'ailleurs Rome, en imitant la Grèce, s'est condamnée à une poésie factice qui jamais ne fut populaire. Si quelques hommes ont créé des chefs-d'œuvre impérissables, c'est qu'ils avaient des facultés géniales et que l'image de la patrie, personnifiée dans un prince généreux et magnanime, exaltait leur imagination. La France, livrée aux horreurs des guerres civiles, était loin d'offrir, avant le règne de Henri IV, une semblable source d'inspiration poétique. Quoi qu'il en soit, le réformateur avait raison : les Romains étaient essentiellement imitateurs, de par les grossiers instincts de la foule. L'art n'était pas compris du peuple. On ne pouvait parvenir à former une véritable littérature nationale. Mais qu'aurait répondu Du Bellay si un homme de bon sens lui avait soumis cette simple question : Quel peuple et quelle littérature les Grecs ont-ils donc imités ? Les idées orientales propagées par les Pélasges furent dès l'origine marquées à l'effigie des Hellènes. Et n'est-ce pas pour s'appartenir qu'ils repoussèrent l'élément oriental représenté par les Pélasges et les Phrygiens, leurs ancêtres ? C'est pourtant à la Grèce que s'adressèrent surtout les poètes de l'école de Ronsard. La langue grecque était alors à la mode : l'érudition voulait venger la reine des langues de l'abandon du moyen âge. L'esprit de liberté d'ailleurs, l'esprit de liberté qui fermentait dans toutes les têtes indépendantes, cherchait dans la Grèce son idéal. On se mit donc à disséquer l'ossuaire de la littérature grecque

pour rendre la vie à la poésie française, dans une société que le tiraillement des croyances précipitait sur le cadavre de la civilisation antique. Si dans ce moment la France avait eu foi en elle-même, elle pouvait, en s'inspirant des traditions chrétiennes, retrouver dans la Grèce et dans Rome le trésor des idées humaines, et transformer la langue française en introduisant dans l'idiome populaire la force, l'énergie, la gravité, la majesté, l'harmonie, qui ne sont que la contre-empreinte des convictions profondes et du génie de l'art.

Au lieu de cette imitation féconde qui ne nuit en rien à l'originalité du poète, que fit Ronsard (1), le chef de la *Pléiade* (2) gréco-latine ? Un calque servile qui ne fit que mieux ressortir la différence de l'esprit des peuples et des temps. Le poète du moins fut conséquent avec lui-même, et il transporta dans la France les mœurs, les usages, les idées, les institutions, les croyances de l'antiquité. Jamais plus étrange défi ne fut jeté à une nation par une bouche d'homme. Mais ce qu'il y a de plus étonnant et de plus instructif à la fois, c'est l'enthousiasme qu'excita Ronsard chez ses contemporains (3). Aucun poète ne fut plus encensé ; et, notez ce point, on n'admira en lui que ses défauts. Quand,

(1) *Pierre de* RONSARD, né en 1524, mort en 1585, était un gentilhomme vendômois. Il avait commencé par être page et diplomate, puis il était entré dans le sacerdoce.

(2) Les autres étoiles de cette *Pléiade* (nom qu'ils s'étaient donné à eux-mêmes par une réminiscence classique des Alexandrins) étaient Du Bellay, Jodelle, Baïf, Remi Belleau, Amadis Jamyn et Pontus de Thiard, auxquels Ronsard associa son maître dans la poésie grecque et latine, le savant Daurat.

(3) « On lui fit des fastes héroïques : on lui donna des rois pour ancêtres ou pour alliés ; on lui trouva une parenté au dix-septième degré avec Elisabeth d'Angleterre : par malheur, à ce degré, on n'hérite pas. On lui constitua un marquisat dans le *pays de Thrace*, vulgairement appelé *Bulgarie ;* enfin on fixa sa naissance au samedi 11 septembre 1524, date de la bataille de Pavie, afin qu'on pût dire que le jour où la France avait été frappée du plus grand malheur, Dieu l'en avait dédommagée en lui donnant le plus grand de ses poètes. Ce n'est pas tout : il eut, comme les poètes de l'antiquité, un berceau mystérieux. En le portant au baptême, la porteuse le laissa choir ; mais ce fut d'aventure sur des fleurs : une belle demoiselle lui versa sur la tête un vase plein d'eau de rose et de jus d'herbes odoriférantes, symbole de sa douce et savoureuse poésie. Ronsard, dès sa jeunesse, était devenu sourd ; cela lui valut d'être comparé à Homère : il n'y avait entre eux de différence que l'organe affecté. » (Nisard).

dans ses monstrueux assemblages de substantifs ou d'épithètes que repousse la langue française, Ronsard écrivait :

> Du moulin brise-grain la pierre ronde-plate,

ou quand il regrettait de ne pouvoir dire en français :

> Ocymore, dyspotme, oligochronien,

ou quand il s'écriait dans un transport amoureux :

> Estes-vous pas ma seule *entéléchie !*

les savants ébahis se pâmaient d'admiration. C'était la merveille du siècle (1). Scaliger, Lambin, de Thou, L'Hospital, Montaigne lui-même voyaient en lui un nouveau Pindare. Pasquier déclarait que rien n'était à retrancher de ses œuvres. Le Tasse, ébloui de sa gloire, lui soumettait humblement les premiers chants de la seule épopée moderne comparable à l'Iliade, et, sous plus d'un rapport, supérieure à l'Énéide : *la Jérusalem*. Les contemporains sont donc incapables d'apprécier leurs poètes ! Pour les enfants de la muse, un excès de vogue, c'est un malheur : enivrés par la flatterie, ils exagèrent leurs défauts, le seul côté par lequel ils soient imitables. Et la postérité, se plaçant au point de vue de la raison qui ne porte pas le costume des siècles, ou jugeant à travers le prisme de la vanité contemporaine, dédaigne ces œuvres passées, ou les trouve ridicules, comme la défroque usée d'un temps qui n'est plus : c'est le sort de tout ce qui se soumet à ce tyran de l'opinion qu'on nomme la *mode*.

Ronsard se trompait grossièrement d'ailleurs sur la première condition de toute poésie : la conformité avec le sentiment populaire. L'imagination et la sensibilité sont des facultés universelles. Loin d'être particulières aux savants, elles sont plutôt le privilége des ignorants qui n'obéissent qu'à leurs instincts, à leurs impressions, à leurs sensations. Les facultés poétiques tiennent au corps autant qu'à l'esprit. Or qu'y a-t-il de plus impopulaire qu'une langue vivante calquée sur une langue morte ? Plus Ronsard était incompris, plus il se croyait élevé au-dessus de la foule : l'*odi profanum vulgus*, maxime fatale au génie, était sa devise. L'orgueilleux poète, en comptant sur les

(1) Le *prodige de la nature et le miracle de l'art*, disait-on.

suffrages des savants, devait être cruellement déçu dans ses calculs ; car il arrive un jour où la science, éclairée par la lumière du bon sens, ne cherche dans les œuvres littéraires que la manifestation de l'esprit humain aux différentes époques de l'histoire des peuples. Et quand elle voit la littérature se séparer des forces vitales de l'humanité, pour habiller d'un costume antique travesti à la moderne un corps sans vie, elle se demande avec étonnement : Quelle est donc cette caricature qu'on nous donne pour l'image d'un peuple ? Elle hausse les épaules et retourne contempler l'homme dans le milieu où l'a placé la Providence.

Cependant l'homme est tellement incapable de se soustraire à l'influence de son siècle, que ce poète, d'une inspiration si peu française, fut précisément l'incarnation de son époque. Son succès le prouve. Le peuple alors n'était qu'un élément flottant ; l'opinion publique, cette puissance des nations modernes, n'était pas encore formée. L'esprit national n'existait pas. Qu'y a-t-il de moins français que ce double fanatisme d'un côté, et ce scepticisme indiscipliné de l'autre ? Le règne de Catherine de Médicis, princesse italienne, a vu s'accomplir des événements où le Nord et le Midi, l'Allemagne et l'Espagne étouffèrent l'esprit français dans des flots de sang. Quelle direction pouvait prendre la littérature au milieu de toutes ces divergences anti-nationales ? Une seule lumière guidait les grandes intelligences à travers les ténèbres du présent : c'était la tradition gréco-latine. L'érudition était le seul aliment de l'esprit. La poésie de Ronsard répondait à cette tendance : c'est là le secret de la réputation colossale du chef de la Pléiade.

Cette fièvre d'imitation étrangère n'avait qu'un tort : l'exagération. La France devait s'assimiler le suc des littératures classiques pour faire monter dans sa langue la séve puissante de l'humanité. Mais pour atteindre ce résultat, il fallait établir l'ordre au sein de ces éléments confus qui aspiraient à la direction de la société. L'unité française, représentée par la royauté, devait soustraire la langue littéraire aux caprices de la fantaisie individuelle. Ronsard, qui comprenait ce besoin d'unité, céda aux suggestions de la vanité, et, sous prétexte d'enrichir la langue et de lui faire tout exprimer, il alla fouiller dans tous les patois de la France qu'il prenait pour autant de dialectes ; il étudia les termes des différentes professions et chercha surtout à ennoblir le langage en se servant des mots employés pour désigner les

professions nobles. C'était, selon l'expression de M. Nisard, confondre *la noblesse du langage avec le langage des nobles.* Ronsard ignorait que le secret de la dignité du style est dans l'élévation des idées et la noblesse des sentiments. Tout était matériel dans ses innovations. Rendre le vocabulaire français aussi volumineux que celui des langues anciennes, était toute son ambition. De là cet amalgame de mots grecs, latins, italiens et de tous les patois provinciaux jetés pêle-mêle dans le moule antique ; de là ce mélange bizarre d'emphase et de trivialités.

Les *odes* pindariques et la *Franciade* (1) de Ronsard sont des œuvres indigestes où l'inspiration est noyée sous une avalanche de mots barbares, où l'on sent que l'auteur construit un corps de langage avant de songer à lui donner la vie. Cependant quand l'idée jaillit avec l'expression, on trouve dans cette poésie sérieuse des traits de grandeur jusque-là inconnus en France ; mais c'est qu'alors le poète se dégage du fardeau de l'érudition et se fait l'interprète des sentiments humains ou des événements qui se déroulent sous ses yeux. Partout ailleurs la phrase poétique s'embarrasse dans des constructions forcées et dans un système d'inversions qui en rend la lecture insupportable.

Ronsard a donné aussi dans les subtilités sentimentales des sonnets italiens, à la manière de Pétrarque. Et, malgré ses prétentions au style grave et sévère, il a payé tribut à la galanterie française dans des pièces légères et spirituelles qui sont, comme l'a montré M. Sainte-Beuve, la partie originale de son talent. Le jugement qu'en a porté Boileau n'est pas complet. Il y a deux hommes dans Ronsard : l'imitateur servile de l'antiquité et le poète français gracieux et élégant, le poète anacréontique cherchant dans ses impressions personnelles l'inspiration fugitive, mais vraie, où l'on sent battre un cœur sous la transparence d'un style plus limpide que dans ses odes pindariques.

Les vers de Ronsard qu'on cite encore et qui ne passeront pas sont les suivants :

Mignonne, allons voir si la rose,
Qui ce matin avait desclose

(1) Il n'en composa que quatre chants. M. Viennet a refait à sa façon cette épopée taillée sur le patron de l'*Enéide*. Ce troyen *Francus*, fondateur de la France, c'était de la haute fantaisie mythologique.

Sa robe de pourpre au soleil,
A point perdu cette vesprée
Les plis de sa robe pourprée
Et son teint au vôtre pareil.

Las ! Voyez comme en peu d'espace,
Mignonne, elle a dessus la place,
Las, las, ses beautés laissé choir !
O vraiment marâtre nature,
Puisqu'une telle fleur ne dure
Que du matin jusque au soir !

Donc, si vous me croyez, Mignonne,
Tandis que votre âge fleuronne
En sa plus verte nouveauté,
Cueillez, cueillez votre jeunesse :
Comme à cette fleur, la vieillesse
Fera ternir votre beauté !

N'est-ce pas là une poésie aussi naturelle qu'elle est fraîche et gracieuse ? Si l'on en pouvait citer beaucoup de pareilles, ce serait assez sans doute pour immortaliser un poète. Quel dommage que son siècle l'ait empêché de suivre ses instincts poétiques et de s'affranchir de l'imitation matérielle ! Il ne se faisait pardonner ses poésies légères qu'en accablant ses pièces sérieuses du lourd bagage de l'érudition. En voulant lutter contre Homère et Pindare, il se condamna à ne pas trouver accès auprès du grand public, pour qui la vraie poésie est faite, et à ne plus trouver de lecteurs, quand la mode de la poésie érudite aurait fait son temps. A sa mort, on le proclama le plus grand poète qu'ait vu le monde. En voulez-vous la preuve ? Lisez cet extrait de l'oraison funèbre de celui qui fut plus tard le cardinal Du Perron : « Il s'est vu aux siècles passés des hommes excellents en un genre de poésie ; mais qui aient embrassé toutes les parties de la poésie ensemble, comme celui-ci a fait, il ne s'en est point vu jusques à maintenant. Homère a bien emporté la palme entre les épiques, Pindare entre les lyriques, un autre entre les bucoliques, et ainsi des autres ; mais la *gloire universelle de la poésie*, ils l'ont tous divisée entre eux, et chacun en a pris sa partie. *Il n'y a jamais eu qu'un Ronsard qui l'ait possédée toute pleine et tout entière.* » Vingt ans après, Malherbe vint... et le colosse aux pieds d'argile tomba par terre pour ne plus se relever. L'école romantique qui, comme lui, voulait renouveler la poésie en la

puisant à d'autres sources, essaya de galvaniser le cadavre, mais ne parvint pas à lui rendre la vie. Aujourd'hui on prétend encore remettre en honneur la tentative de Ronsard — je dis sa tentative, car ses vers graves sont illisibles. On voudrait s'autoriser de son exemple, non pour homériser ni pindariser cette fois ; mais pour justifier le néologisme tiré du latin et pour réduire la poésie à une simple question d'art, de *ciselure*, selon le mot adopté. Le fond, la pensée, le sentiment, l'inspiration, c'est la moindre affaire. A une époque matérielle, la poésie n'est qu'une question de forme. Dès que le travail d'art est accompli, le reste n'est rien. Qu'importe la vérité et la beauté de l'inspiration : le beau n'est-il pas dans les mots, dans le tour de phrase et surtout dans la rime ? Ceux qui pensent ainsi sont essentiellement Ronsardistes, car Ronsard, le *prince des poètes et le poète des princes*, ce n'était rien au fond qu'un habile artisan du vers, ne cherchant dans la poésie que la couleur et le son, le son qu'il n'entendait pas, car il était atteint de surdité, mais qu'il se figurait, jugeant de l'oreille par les yeux. L'infatigable forgeron travaillait sans relâche ; mais c'était une tête et un cœur vides, où il n'y avait de grand que l'esprit courtisanesque, la vanité et l'envie qui lui faisaient estimer sa muse digne de toutes les récompenses que pouvaient accorder les rois. Il fut largement doté d'abbayes et de bénéfices par Henri II, Henri III et surtout Charles IX qui le traitait en ami et qui lui avait commandé la *Franciade*. Je ne m'arrête pas à l'énumération de ses œuvres consistant en *odes*, *hymnes*, *élégies*, *églogues*, *sonnets*, *discours en vers*, *bocage royal*, etc. Les hommes du métier eux-mêmes n'ont plus le courage d'affronter l'ennui qu'elles respirent.

Malgré l'insuccès de ses innovations linguistiques et littéraires, Ronsard conserve l'honneur d'avoir importé l'*ode* en France. Les principales formes lyriques sont dues à son initiative. Malherbe n'a fait que les épurer par son goût sévère. Si le chef de la Pléiade n'a pas eu assez de génie pour produire des œuvres durables, il a du moins inspiré à son siècle la noble ambition de rivaliser avec les anciens. Grâce à lui, la poésie apprit à exprimer avec dignité des pensées graves et des sentiments nobles. Sans doute, il a perdu son temps à construire une langue impossible avec des éléments disparates ; mais quand cet édifice grotesque, miné par le ridicule, s'est écroulé au bruit des sifflets, d'autres architectes mieux inspirés choisirent parmi ses débris

des matériaux confus qui, façonnés par des mains habiles, servirent de base à des constructions solides.

Parmi les poètes de la Pléiade, il en est deux qui se sont rendus célèbres à des titres divers : *Baïf* (1), par sa tentative d'asservir le vers alexandrin à la mesure et au rythme de l'hexamètre antique ; *Du Bellay* (2), par l'importation du sonnet italien. Baïf méconnut le caractère vif et rapide de la langue française, où seule la dernière syllabe des mots est accentuée : ce qui fait que l'ïambe et l'anapeste remplacent le dactyle et le spondée. Du Bellay, qui fut le promoteur de la réforme littéraire, mit plus de réserve que Ronsard dans ses innovations. Doué d'une veine facile et féconde, ses contemporains, c'est tout dire, le plaçaient à côté et presque sur la même ligne que Ronsard ; et vraiment, le chef de la Pléiade, malgré ses prétentions, n'avait que par intervalles le naturel, la douceur et la grâce de celui qu'on surnomma l'*Ovide français*. Ronsard a-t-il égalé ces vers :

Quand revoiray-je, hélas ! de mon petit village
Fumer la cheminée, et en quelle saison
Revoirai-je le clos de ma pauvre maison
Qui m'est une province et beaucoup davantage !
Plus me plaist le sejour qu'ont basty mes ayeux
Que des palais romains le front audacieux :
Plus que le marbre dur me plaist l'ardoise fine.
Plus mon Loyre gaulois, que le Tybre latin,
Plus mon petit Lyré que le mont Palatin,
Et plus que l'air marin la doulceur Angevine.

Du Bellay connut aussi l'énergie et l'élévation. Sa sensibilité vraie, son humeur satirique provoquée en lui par le spectacle de l'injustice et de l'intrigue, l'élégance, l'harmonie, la dignité de son style et sa modestie d'écrivain lui ont mérité les sympathies

(1) *Antoine de* BAÏF, né à Venise en 1532, mort à Paris en 1589, a publié les *Livres des amours*, les *Livres des jeux*, les *Livres des passe-temps*, les *Etrènes de poésie fransoeze en vers mezurés*, les *Mimes*, *enseignements et proverbes*, le premier livre des *météores*, etc. Il a traduit l'*Antigone* de Sophocle et imité le *Brave* de Plaute.

(2) Né près de Liré (Anjou) vers 1525, mort en 1560. Il a écrit beaucoup de sonnets sous les noms d'*Olive*, d'*Antiquités de Rome* et de *Regrets*, puis des *Odes, Hymnes*, *Elégies*, la traduction en vers des V[e] et VI[e] livres de l'*Enéide*, et de belles poésies latines, sous le nom de *Xenia*.

de la postérité. Les vers latins qu'il avait composés à Rome, dans la maison du cardinal Du Bellay, son cousin, peuvent être comptés parmi les meilleurs de l'époque (1).

Une question se présente ici : il faut la résoudre. Comment se fait-il que les poëtes de l'école de Ronsard ne trouvent l'inspiration dans la haute poésie qu'en ressuscitant le brillant fantôme de la mythologie païenne au milieu d'un siècle chrétien ? Ces poëtes étaient-ils donc des sceptiques que le fanatisme poussait à déserter leurs croyances ? Nullement. Ils appartenaient pour la plupart au clergé, soit comme simples clercs, soit comme abbés, soit comme prélats. Mais c'étaient des abbés et des prélats de cour. Que voyaient-ils autour d'eux ? Des intrigues galantes, et il était de bon ton qu'ils y fussent mêlés. Voilà les événements graves qui s'offraient à leur muse courtisanesque ; aussi réussirent-ils dans le genre anacréontique. Mais ils voulaient suivre le vol de Pindare, et pour cela il fallait évoquer les grandes images de la religion et de la patrie. Le pouvait-on à la cour des Valois et sous l'influence de Catherine de Médicis ? Les intérêts de la couronne ne l'emportaient-ils pas sur ceux du ciel ? N'était-on pas disposé à abandonner l'Église, si ce sacrifice importait au salut du trône ? Après cela, le palais des rois de France pouvait-il être l'asile de la piété ? On était dévot par hypocrisie ou par superstition. Mais alors la dévotion s'alliait à merveille au plaisir. On croyait avoir tout fait quand on avait entendu la messe et récité son chapelet. La dévotion mondaine n'a jamais inspiré en poésie une œuvre d'enthousiasme viril.

La dévotion ainsi entendue est à la piété ce que le corps est à l'âme : l'une est la religion des sens, l'autre la religion du cœur. Celle-ci n'était guère connue des poëtes du seizième siècle, qui fréquentaient l'Église et la cour, mais n'avaient jamais versé une larme bénie au pied de la croix.

Si l'inspiration religieuse ne visitait pas ces chantres du plaisir, la flamme du patriotisme pouvait-elle embraser leur imagination, quand la patrie était en proie à tous les déchirements de la guerre civile ? Un fanatisme étroit, haineux, brutal, faisait bien briller parfois leurs vers comme la lame d'un poignard,

(1) Les trois autres lyriques de la Pléiade : *Remi Belleau*, *Pontus de Thyard*, *Amadis Jamyn* ont écrit aussi de jolies pièces. L'*Avril* du premier est resté célèbre.

mais ils retombaient bientôt dans toutes les puérilités de la mythologie et dans toutes les langueurs du sonnet italien. Seul peut-être Du Bellay eut l'âme d'un Français. Il est le premier qui ait fait retentir le nom de PATRIE, le plus beau mot de la langue après celui de Dieu.

Le grand malheur de la France à cette époque, est de n'avoir pas trouvé dans son sein un seul homme de génie, mais partout et toujours des hommes d'esprit. S'il s'était trouvé en France, dans la seconde moitié du seizième siècle, un poète de génie, il aurait, comme le Dante, le Tasse ou l'Arioste, chanté le christianisme et la chevalerie pour restaurer la foi dans l'esprit et dans le cœur des hommes, et faire refleurir l'héroïsme sur cette terre jadis si féconde en héros. La France s'était laissé enlever par l'Italie les deux plus grands héros chevaleresques de l'Europe : Roland et Godefroid. Ce dernier nous appartient : c'est la plus belle de nos gloires ; mais que pouvait la Belgique, quand sa foi était livrée aux tiraillements du protestantisme et sa liberté étouffée par le despotisme de l'Espagne ?

Au lieu de s'inspirer de ses traditions glorieuses et des chants de ses trouvères, que faisait la France ? Après une imitation maladroite et servile de l'antiquité classique, ses poètes, pour plaire à la cour, s'étaient jetés, sur les traces de Pétrarque, dans tous les raffinements de la galanterie et du sentimentalisme. Mais ce qui dans Pétrarque était de la passion, et la passion de l'âme amoureuse de la beauté idéale, n'était plus pour les poètes du seizième siècle que la poésie du sensualisme en sonnets fades et doucereux. La langue française à peine formée semblait, au milieu des guerres civiles, condamnée à une irrémédiable décadence. « Tous ceux qui écrivent aujourd'hui, » disait un écrivain célèbre du temps, le cardinal Du Perron, « ne font rien qui vaille : ils sont niais ou fanatiques. »

II.

Desportes et Bertaut.

Desportes (1) et Bertaut (2) furent les rois du sonnet. Boileau fait erreur quand il les présente comme ayant déserté le drapeau de Ronsard :

> Ce poète orgueilleux trébuché de si haut,
> Rendit plus retenus Desportes et Bertaut.

Ronsard était encore sur son piédestal au temps de Desportes, et le célèbre abbé de Tiron n'entendait pas répudier l'héritage du maître. Seulement, au lieu de charger sa lyre du fatras pédantesque de l'érudition, qui n'était ni dans son tempérament, ni dans le goût de la cour efféminée de Henri III, il préféra marcher à la suite de Ronsard dans les sentiers de Pétrarque, pour y cueillir les fleurs d'une galanterie raffinée. Les tourments d'amour créés par l'imagination italienne doublée de l'esprit français furent le thème éternel des chants lyriques de Desportes que sa grâce naïvement maniérée, sa mollesse, son éclat tempéré et son langage correct firent goûter de ses contemporains déjà fatigués de Ronsard. Type du poète courtisan, M. de Tiron, en flattant les vices de ses maîtres, parvint à une fortune colossale. C'était un épicurien raffiné ; mais quand il célèbre ses amours, il laisse éclater parfois au milieu de ses mignardises l'accent de la passion. On se demande comment il sut accommoder avec les exigences de sa profession ses mœurs relâchées ! Mais on est fatigué de remuer la fange du seizième siècle, et l'on appelle de tous ses vœux le moment où la religion, de force ou de gré, sera soustraite à l'action du pouvoir.

L'exemple de Desportes a été funeste à la poésie. Un déluge de sonnets inonda la France sous le règne de Henri III ; mais

(1) Desportes (*Philippe*) né à Chartres en 1546, mort à Paris en 1606. Ses œuvres se composent d'une traduction libre du *Roland furieux*, de sonnets, de chansons amoureuses, de *Psaumes*, de *Prières et méditations chrétiennes*.

(2) Bertaut (*Jean*), né à Caen en 1552, mort en 1611. Il a laissé des sonnets, épîtres, stances, élégies, paraphrases de psaumes, quelques poèmes et la traduction du 2e livre de l'*Enéide*.

les faveurs royales ne descendirent pas sur tous ces poétereaux affamés, dont les vers ne méritaient que l'oubli. A la fin de sa carrière, Desportes, après avoir bien joui de la vie, tourna vers Dieu ses pensées, et traduisit, sous forme de paraphrase, les chants du Roi-Prophète pour célébrer les louanges du Très-Haut sur une lyre consacrée aux amours de la terre et dont les cordes amollies ne pouvaient frémir au souffle de l'inspiration religieuse.

Boileau a associé le nom de Bertaut à celui de Desportes ; il est en effet de la même école dans l'élégie et la chanson ; mais il est loin de la verve amoureuse de M. de Tiron. Il paraît céder à la mode plutôt qu'à l'instinct du poète. Il ressemblerait à ces *fous de sens rassis* dont parle Boileau, s'il n'eût été trop sage pour mériter ce nom. Son style poli, clair et correct, quoique souvent lourd et prosaïque, fut un progrès pour la langue. S'il n'avait pas l'imagination brillante, il connut du moins dès sa jeunesse la mélancolie des regrets ; et c'est à cette sensibilité vraie qu'il dut sa part d'immortalité. Il serait difficile de citer de lui une pièce entière ; une strophe sortie du cœur l'a préservé de l'oubli.

Félicité passée,
Qui ne peux revenir ;
Tourment de ma pensée,
Que n'ai-je, en te perdant, perdu le souvenir !

Le sage poète, pour mettre ses pensées en harmonie avec son caractère sacré, n'avait pas tardé à renoncer aux fades larmes que distillait sa plume, héritière de Desportes. C'est que Bertaut ne fut pas seulement abbé : il eut charge d'âmes en devenant évêque de Séez (1). Il faut le dire à son honneur : il offrit dans la poésie sérieuse les premiers modèles de versification française. Les traditions chrétiennes et nationales lui inspirèrent de grandes pensées et de mâles accents dans un langage faible en couleurs, mais ferme, abondant et choisi. Ses paraphrases des Psaumes, ses chants funèbres et ses fragments épiques, tels que la *Conversion*, l'*Assassinat de Henri IV* et la *Soumission de Paris*, sont empreints d'un caractère grave, solennel, énergique. Son éloge de saint Louis est un morceau de haute poésie

(1) Desportes avait refusé l'archevêché de Bordeaux, pour ne pas avoir charge d'âmes. « Mais vos moines, lui dit-on ? -- Oh ! bien, eux, répondit l'abbé de Tiron, ils n'en ont pas. »

qui semble écrit d'hier. L'œuvre de Malherbe était enfin possible.

Gardons-nous cependant de prendre Bertaut pour un réformateur. Il n'en avait ni le talent, ni le caractère, ni le sens critique. La gravité de sa seconde manière ne l'empêcha pas de servir de modèle aux plats rimeurs du règne de Louis XIII ; il fut l'ancêtre de tous ces coryphées du *bel esprit :* les Scudéri et les Colletet qui, en s'autorisant de son exemple, retardèrent, malgré Malherbe, l'éclosion du génie de Corneille et la formation de la grande poésie du siècle de Louis XIV.

Le seul homme qui, sous le règne de Henri III, eût été capable d'imprimer une direction nouvelle à la littérature, s'il n'eût fait des lettres un passe-temps, c'est le cardinal Du Perron, que M. Sainte-Beuve a surnommé le *Bernis* du seizième siècle, en ayant soin d'ajouter qu'il en fut un peu le *Fontanes* pour le goût. Cet esprit supérieur, aussi versé dans la littérature que dans la politique et dans la théologie, et qui réunissait le don de la parole au don du style, n'a eu que le tort de céder au travers de l'époque, en imitant l'afféterie italienne. Il avait l'imagination plus haute et plus riche que Malherbe, et son style, aussi poétique que correct, savait au besoin prendre le vol des prophètes (1). Mais il n'eut pas le courage de résister à la mode, ce tyran suborneur qui condamne à l'indifférence ou au mépris de la postérité quiconque s'asservit à son empire.

III.

LE THÉATRE AU SEIZIÈME SIÈCLE.

Jodelle, Garnier, Théodore de Bèze, Hardy, Jean de La Taille et Larivey.

Nous avons vu l'école de Ronsard ressusciter l'ode et l'épopée à l'imitation des anciens, mêlée à celle de l'Italie moderne. C'est la poésie lyrique qui domine, conformément aux tendances

(1) Lisez plutôt son imitation du psaume 183, pleine de si grandes images.

de l'époque. Cependant la Pléiade, résolue à restaurer toute la grande poésie classique, ne pouvait oublier le drame que le génie de l'action avait enfanté dans toute l'Europe au seizième siècle.

Les *mystères* du moyen âge étaient tombés sous les sarcasmes de la Réforme, qui tournait en dérision les choses saintes naïvement travesties sur la scène par des gens ignares autant que grossiers. L'arrêt du Parlement, qui proscrivit, en 1548, les sujets tirés de la Sainte Écriture, fut, nous l'avons dit, le coup de mort du drame religieux. Les *moralités* des Clercs de la basoche, où l'abstraction s'incarnait sous des noms allégoriques, étaient trop en dehors de la réalité pour entretenir la curiosité populaire. Les *farces* et les *sotties* des *Enfants sans souci* avaient le don d'attirer la foule, mais l'esprit d'opposition politique y éclatait avec tant de liberté que, pour fermer ce soupirail, François Ier se vit forcé d'avoir recours à la censure.

Les circonstances ne pouvaient être plus favorables à la restauration du théâtre antique. La tragédie grecque fut inaugurée en 1552 par la *Cléopâtre* de Jodelle (1), le plus jeune et un des plus ardents réformateurs de la Pléiade. Ronsard lui-même avait donné l'éveil en traduisant sur les bancs de l'école le *Plutus* d'Aristophane. Les destinées de la tragédie française étant étroitement liées à celles de la tragédie classique, l'apparition de la *Cléopâtre* est une date dans l'histoire du drame. Il ne faut pas demander ce que fut ce premier essai. La seule gloire que revendiquât l'auteur était celle de copier le plus fidèlement possible ses modèles. Ce n'était donc qu'un mécanisme agréable aux savants, mais incapable d'intéresser la foule ; car il y manquait ce qui fait la vie : les mouvements de l'âme, le jeu des passions. Le genre lyrique caractérise à ce point l'époque de Ronsard, que les chœurs sont la partie vitale de ces imitations grossières. Les lois sévères des unités résultaient de la présence continuelle du chœur sur la scène. La langue encore incertaine traduisait mal la gravité antique ; mais les hommes initiés à l'étude des anciens y rafraîchissaient leur mémoire sous la magie des souvenirs. La *Cléopâtre* obtint un succès de collége, comme la *Didon* du même auteur. Après la représentation de cette dernière tragédie, les érudits

(1) Jodelle (*Étienne*), né à Paris, en 1532, mort en 1573. Outre ses essais tragiques, il a composé une comédie : *Eugène* ou *la Rencontre* et une série d'odes, d'élégies, d'épîtres et de sonnets.

firent à Jodelle une ovation dithyrambique. Un bouc couronné de lierre fut immolé dans un banquet joyeux, pour que rien ne manquât à cette résurrection de la tragédie grecque.

Garnier (1), continuateur de Jodelle, marcha dans la même voie, sans s'affranchir du joug de l'imitation. Il y a progrès cependant, non dans la conduite de l'action, mais dans le style plus noble et plus correct, et dans la recherche d'idées philosophiques applicables à la situation sociale.

C'est la tragédie latine, la tragédie de Sénèque que Garnier prit pour modèle, par conformité de caractère et par analogie de sujets avec les événements contemporains. Les guerres civiles de Rome lui fournissaient des allusions aux guerres religieuses qui ensanglantèrent la France sous les règnes de Charles IX et de Henri III. Ce système d'allusions est un puissant moyen d'action sur les masses ; et si la tragédie classique avait pu, dès ce temps, devenir populaire, Garnier eût rendu de grands services à son pays, en inspirant une légitime horreur pour ces luttes fratricides, aussi odieuses à la nature qu'elles sont coupables devant Dieu.

Garnier introduisit sur la scène française une nouveauté qui allait transformer le drame : il supprima dans la tragédie de *Bradamante* les chants du chœur qui faisaient partie intégrante du système théâtral des anciens.

Une autre innovation qui fait le plus grand honneur à Garnier, c'est la mise en œuvre d'un sujet biblique : les *Juives*. Entreprise hardie dans ce siècle de pédantisme, où rien ne paraissait beau que ce qui n'était pas français. La *Cléopâtre* n'était qu'un pastiche ; le symptôme seul avait une valeur significative : l'esprit français voulait se discipliner. Mais la pensée créatrice qui s'inspire de ses propres croyances n'était pas dans cette servilité timide qui abâtardit le génie.

La première tragédie dont la France ait sujet d'être fière est la tragédie des *Juives* de Robert Garnier, parce qu'elle se rattache aux traditions chrétiennes. Ce n'est pas qu'on puisse considérer cette pièce comme un chef-d'œuvre : les temps ne sont pas mûrs encore pour la scène française. Cependant si l'on considère la

(1) GARNIER (*Robert*), né en 1534, à la Ferté-Bernard (Sarthe), est mort en 1590. Il a écrit les tragédies suivantes : *Porcie*, *Hippolyte*, *Cornélie*, *Marc-Antoine*, la *Troade*, *Antigone*, les *Juives* et *Bradamante*.

Cléopâtre comme le point de départ du drame classique en France, la représentation des *Juives* est une date bien plus importante dans l'histoire de la tragédie. Les contemporains en ont jugé autrement, grâce au sot orgueil d'une érudition qui sacrifiait l'esprit moderne au culte de l'antiquité. Pour nous qui avons l'expérience des siècles, nous reconnaissons que la poésie ne peut vivre qu'à la condition de se conformer aux mœurs et aux croyances des peuples. Dérober aux anciens leurs secrets dans l'art de la composition et du style, puis recomposer l'image de l'humanité en empruntant à leurs œuvres ce qui est de l'homme, et leur laissant ce qui n'est que grec ou romain, voilà la seule imitation féconde ; mais rétablir en littérature l'esprit du paganisme au sein des sociétés chrétiennes, c'est le plus plat des anachronismes et le principe le plus anti-poétique qu'on ait imaginé. Nous en reparlerons. Constatons, en attendant, que les tragiques français ne devront leurs chefs-d'œuvre qu'à l'esprit chrétien, parce que là seulement ils trouveront l'originalité. Garnier s'est surpassé dans les *Juives*, Du Ryer dans *Saül*, Corneille dans *Polyeucte*, Racine dans *Esther* et *Athalie*, Voltaire dans *Zaïre*. Ces titres sont toute une révélation ; mais ne devançons pas les siècles, et achevons de tracer la physionomie du drame, à l'époque de la Renaissance.

Après Garnier (1), le théâtre ressentit le contre-coup des discordes civiles, et la tragédie, comme une bacchante échevelée, vociféra les cris de mort qui retentissaient dans la rue. Ces drames étaient des pamphlets politiques destinés à fanatiser la foule par le spectacle des supplices, tels que ceux de Coligny, de Guise, de Marie Stuart. Henri III était voué à l'exécration publique, et signalé ainsi au poignard régicide. La Réforme eut aussi ses drames assaisonnés de sanglantes invectives à l'adresse de la cour de Rome et de la Ligue. C'était un feu roulant d'injures et de diatribes, où les passions de la place publique étaient transportées sur la scène. Dans un semblable désordre, que devenait la règle ? L'art pouvait-il être respecté quand la réalité l'écrasait de tout son poids ? Si la passion avait fait un instant place à la réflexion, n'aurait-on

(1) Un de ses contemporains, Jacques Grévin, médecin protestant, disciple de Ronsard qui se tourna contre son maître par divergence religieuse, conçut aussi dans sa dix-huitième année une tragédie : *Jules César* où la fierté romaine s'exhalait en vigoureux accents.

pas compris dès ce moment qu'un théâtre national doit se créer ses règles à lui-même, en conformité avec ses mœurs et ses idées, et que le costume dramatique des anciens n'est pas fait pour les modernes ? Mais non, l'étoffe de la tragédie avait été taillée par l'école de Ronsard sur le patron des Grecs, et les maladroits imitateurs de Garnier jetèrent le seizième siècle au milieu des chœurs qui perpétuaient le souvenir de l'antique dithyrambe. La choristique se maintint jusqu'au commencement du dix-septième siècle, où Claude Billard mit en scène la *Mort de Henri IV* avec des chœurs de maréchaux et d'officiers du Parlement.

Quand le règne de Henri IV rétablit l'ordre, la confiance et la paix, le drame, renonçant à la vie réelle qui n'offrait plus d'aliments tragiques, sembla se détacher du système introduit par Jodelle. Dès lors, navire sans boussole, il vogua dans toutes les eaux, revint sur ses pas et parcourut tour à tour, au gré des vents qui soufflaient dans ses voiles, des régions encore inexplorées. On vit renaître, sous forme de tragédie, les *mystères* du moyen âge. De tous ces drames religieux le seul qui mérite d'être cité est l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze (1), un des chefs du protestantisme français ; mais, quelle que soit l'énergie de cette conception, où le sombre roi des enfers apparaît déjà sous des traits miltoniens, c'est moins un drame qu'un dialogue tragique.

A côté de ces essais de théâtre religieux, de nouvelles formes se produisirent sous la double influence de l'Italie et de l'Espagne. Le contact des peuples, en accroissant les lumières, accélère la marche de la civilisation. Philippe II s'était abusé dans son espoir de subjuguer la France pour en faire un des fleurons de sa couronne ; ses soldats avaient reculé devant le Béarnais ; mais en s'éloignant, ils avaient laissé derrière eux la forte trace de leurs pas. L'esprit français avait reçu l'empreinte de l'imagination castillane ; en sorte que, vaincue dans le domaine de la politique, l'Espagne triompha sur le terrain de la littérature. Noble conquête qui, pour les deux peuples, valait mieux que celle des armes, car elle enrichissait l'un en grandissant l'autre. Les deux races se tendaient la main par-dessus les Pyrénées. C'est de cette union féconde que naîtra plus tard le génie du

(1) Né en 1519, mort en 1605. Il s'est livré aussi à la lyrique sacrée, en se faisant le continuateur de Marot dans la traduction des *Psaumes*.

grand Corneille, mais, hélas ! garrotté dans les chaînes du drame antique. Que n'a-t-il été donné à Corneille de se lever dans sa gloire, comme Lope de Véga, Caldéron et Shakspeare, à cette heure propice où le génie n'avait plus d'entrave ; où se rencontraient tous les systèmes ; où tous les éléments dramatiques fermentaient comme le métal en fusion, attendant le moule pour y couler la statue !

C'était le moment d'établir un théâtre national exploitant les événements de l'histoire et les grandes fictions de la chevalerie ; mais la France qui, pour construire l'édifice, avait besoin d'un architecte, ne trouva qu'un manœuvre. *Alexandre Hardy* (1), pendant vingt ans, alimenta la scène, et ne réussit pas à faire un chef-d'œuvre. D'une fécondité qui rappelle le prodige de Lope de Véga, il se souciait peu de la perfection, pourvu qu'il excitât la curiosité publique. C'était un spéculateur. Que n'est-il né au dix-neuvième siècle : il eût vendu mieux encore sa marchandise. Le public d'alors était aussi peu difficile que le public d'aujourd'hui. Il demandait au poète dramatique des distractions et des émotions et faisait bon marché du reste. Aussi était-il servi à souhait. L'immoralité la plus crue, les plus monstrueuses horreurs s'étalaient impunément sur la scène. Le répertoire de Hardy appartenait pour le fond soit à l'antiquité, soit à l'Espagne ou à l'Italie. Le poète n'avait donc aucun mérite d'invention. Quant à l'art de la composition et du style que pouvait-il être, alors que l'artisan fabriquait ses drames en quelques jours, que dis-je ? quelquefois même en quelques heures, selon les besoins du moment et les nécessités de la vie ? Quoi qu'il en soit, c'était un habile ou plutôt un adroit arrangeur, qui possédait l'*entente scénique* et savait amener une situation saisissante, un coup de théâtre, un mot à effet. Chez lui c'est affaire de métier. Cela ne grandit pas le poète d'une coudée. Néanmoins, en imitant l'Espagne plutôt que l'Italie, il donne à ses pièces une teinte énergique et atteint parfois la grandeur. Il a, au milieu d'incorrections sans nombre, des vers d'une facture déjà toute cornélienne ; mais, faute de travail et de génie, il ne se soutient pas. Le plus souvent il n'évite la vulgarité que pour tomber dans l'emphase. Malgré tous ces défauts, on peut le dire, le drame a

(1) Né à Paris, vers 1560, mort en 1631 ou 1632. Il appartient au XVII[e] siècle autant qu'au XVI[e].

fait un grand pas. Il est sorti de la servilité classique du système de Jodelle et de Garnier, pour suivre les traces de l'Espagne. La tragédie, il est vrai, reste dans l'ornière antique avec la loi des unités ; mais les chœurs ont disparu pour élargir la sphère de l'action. Dans la *tragi-comédie*, où le sérieux se mêle au plaisant, les sujets sont modernes ; les incidents se multiplient ; l'espace et le temps n'ont plus de limites déterminées. Mais tout cela marche au hasard et n'a d'autre but que de varier le spectacle. Cervantès et Lope de Véga sont mis au pillage et traduits sans discernement. La *pastorale* ne diffère de la tragi-comédie que par les mœurs arcadiennes et l'introduction des divinités champêtres, à l'instar de l'Italie. Sous ces trois formes dramatiques, Hardy a produit sur la scène environ six cents pièces, toutes en vers, dont quarante et une ont été imprimées de son vivant. *Marianne*, où les beautés du moins sont plus saillantes que les défauts, est déjà, pour le fond comme pour la forme, la pierre d'attente du grand Corneille.

La *comédie*, si conforme au caractère jovial et satirique de l'esprit français, fut supérieure à la tragédie au seizième siècle. La raison en est simple : la comédie ne peut s'inspirer que des mœurs présentes ; de là son empire sur la foule. Si les érudits avaient prétendu suivre pas à pas Plaute et Térence, ils auraient révolté le bon sens public et fait rejaillir sur eux ce ridicule d'emprunt sans application à la société moderne.

La comédie, en se régularisant, ne renonça pas aux farces du moyen âge, dont le succès de fou rire avait le don d'attirer les masses. Les traditions de l'esprit gaulois, fécond en traits piquants de spirituelle malice contre les moines et les maris, étaient exploitées dans des intrigues bouffonnes dont la bourgeoisie faisait les frais. Quant aux événements publics, ils étaient trop sérieux pour donner matière à des plaisanteries de théâtre. En l'absence d'une société formée et de caractères livrés à eux-mêmes, le cadre de ces pièces était assez uniforme. Jodelle avait composé sur le modèle antique une comédie pleine de gravelures, intitulée *la Rencontre* (1). Comme Jodelle, Jean de La

(1) Remi Belleau, le poète idyllique, s'était essayé aussi dans la comédie par la *Reconnue*, comme Grevin par la *Trésorière* et les *Esbahis* ; mais ce n'était qu'une sorte de transition entre la farce et la comédie proprement dite.

Taille dans les *Corrivaux* avait fait, sous prétexte d'imiter les anciens, de la comédie contemporaine. L'imitation italienne l'emporte sur l'imitation romaine chez ce dernier et surtout dans Larivey dont le père, dit-on, était originaire de Florence. Initié de bonne heure à cette langue sucée avec le lait, Larivey alla puiser à pleines mains dans le théâtre comique de l'Italie qui, sous la plume de Bibbiena et de Machiavel, avait du moins le mérite d'être moderne et de fournir des canevas ingénieux et des types plaisants. Mais la licence étalée sur ce théâtre italien entraîna les comiques français dans une immoralité trop indigne de la poésie. A part la vivacité du dialogue et les joyeuses saillies de l'esprit qui, dans les comédies en prose de Larivey, ce précurseur de Molière, éclataient avec une verve si pétillante, tout est malsain dans la comédie du seizième siècle. Le langage de la plaisanterie était français du moins et la bourgeoisie y retrouvait ses mœurs : c'est un mérite dont il faut tenir compte dans un temps où l'érudition défigurait si étrangement la langue et l'esprit français (1).

IV.

DU BARTAS.

Il eût fallu le bon sens et la verve d'Aristophane pour ramener la poésie sérieuse au culte des traditions nationales. On n'aurait pas vu la province exagérer encore les écarts de

(1) *Pierre de* LARIVEY, né à Troyes vers 1540, mort vers 1612, était entré dans les ordres. Il possédait les lettres grecques et latines aussi bien que les lettres italiennes. Sa meilleure pièce, les *Esprits*, rappelle tout à la fois Plaute et Térence, l'*Aulularia* du premier, l'*Andrienne* et les *Adelphes* du second. Il y a dans les *Esprits* une scène d'une frappante analogie avec celle de l'*Avare* de Molière (acte IV, scène VII). C'est à Plaute ici que revient l'invention. Larivey a écrit douze pièces dont neuf existent encore. Elles ont été réimprimées à Paris en 1855. En voici les noms : le *Laquais*, la *Veuve*, les *Esprits*, le *Morfondu*, les *Jaloux*, les *Escolliers*, *Constance*, les *Tromperies*, la *Fidèle*. — C'est Larivey qui a importé dans la comédie française les types de Scapin, de Frosine, etc.

la Pléiade en accumulant dans un chaos scientifique la mythologie païenne et les souvenirs du christianisme. N'est-il pas déplorable qu'une imagination aussi riche et une aussi grande âme que *du Bartas* (1) se soit usée à enfanter cet immense tohu-bohu cosmogonique de la création du monde, où toutes les transformations du globe et les forces de la nature, les êtres et les éléments qui composent l'univers sont exposés et décrits selon Hésiode, Ovide et Moïse, avec un incroyable abus d'érudition, dans un langage souvent aussi emphatique que barbare. Ce poème à la fois didactique et descriptif eut jusqu'à vingt éditions en trois ans. Les Allemands surtout accueillirent avec enthousiasme la *Semaine* de du Bartas. Aujourd'hui encore dans le pays d'Outre-Rhin le poème est hautement estimé, admiré même, tandis qu'en France, après dix ans de vogue, il tombait comme l'œuvre de Ronsard, pour ne plus se relever. Dans ce gentilhomme gascon, brave soldat et fervent huguenot, d'une foi profonde et de mœurs austères, il y avait un poète bien supérieur sans doute à ceux de la Pléiade par la noblesse des sentiments et la sincérité de ses inspirations. On ne connaît plus guère de du Bartas que quelques puériles onomatopées, sur le galop du cheval, le chant de l'alouette et de la fauvette (2), qui l'ont rangé parmi les grotesques. Et pourtant l'on pourrait citer de lui d'admirables vers, non moins éclatants de forme que sublimes de pensée (3). Qu'a-t-il manqué à ce poète pour laisser une œuvre immortelle ? Rien que le goût, faculté qu'il eût acquise peut-être sous la forte discipline du gentilhomme normand qui allait naître à la poésie, si, pour décrire et célébrer les merveilles de Dieu dans la création, le ciel eût donné dix ans de plus à du Bartas.

(1) DU BARTAS (*Guillaume de Salluste*), né à Montfort, en 1544, mort en 1590. Outre la *Semaine*, Du Bartas a composé les poèmes suivants : *Uranie*, *Judith*, les *Neuf Muses*, *Jonas* et une *Seconde Semaine*, nouveau sujet biblique.

(2) Voici comment il imite le chant de la fauvette :

La gentille fauvette, avec son tire-lire
Tire-lire à l'iré, et, tire-lirant, tire
Vers la route des bois ; puis son vol vers ce lieu
Vire, et désire dire : Dieu, adieu ! adieu, Dieu !

(3) C'est lui qui a dit :

« Donnons donc quelque trêve aux profanes labeurs,
Et laissons travailler l'Éternel dans nos cœurs. »

V.

Un autre écrivain de province dont l'âme fut dévastée par les passions du temps, *Agrippa d'Aubigné* (1), fit éclater, du sein des nuages de sa langue inégale, abrupte, vigoureuse, les éclairs et la foudre de l'indignation. Il s'est inspiré de Ronsard, de l'étude des anciens, des romans allégoriques et de la Bible. Protestant fanatique, il a voué une haine implacable au catholicisme, malheureusement aussi violent que ses adversaires. La colère est la muse de cet autre Juvénal. Sous le nom de *Tragiques*, il composa une satire politique et religieuse, bizarre assemblage d'éléments mythologiques, théologiques et politiques, ou plutôt un poème satirique en onze mille vers où il prend tous les tons, et où règne une confusion étrange. La passion du sectaire et le courage du soldat impriment à sa parole je ne sais quelle sauvage énergie qui, dans certaines parties de son œuvre, le font voir à chaque vers le glaive à la main, la menace à la bouche et les pieds dans le sang.

C'est une grande figure, trop peu connue, que celle de ce huguenot bouillant et farouche, intraitable et cependant si plein de cœur pour sa famille et ses amis, vivant dans une fièvre continuelle et capable des meilleurs conseils, bravant cent fois la mort avec un héroïsme chevaleresque pour la défense de sa foi, survivant sans fléchir à la défaite de son parti et à la trahison des siens ; tour à tour soldat, homme d'État, citoyen, théologien, historien, poète, n'ayant jamais chancelé ni dans ses principes ni dans sa conduite ni dans ses écrits, homme multiple se multipliant sans cesse et toujours le même, de l'enfance à la mort.

Ce rare exemple de constance, de fermeté, de désintéressement, de droiture dans un homme qui confondait sa cause

(1) *Théodore Agrippa* D'AUBIGNÉ, né en 1550, à Saint-Maurice près de Pons en Saintonge, mort à Genève, en 1630. Il a écrit d'autres œuvres en vers et surtout en prose : un recueil lyrique intitulé *Printemps* — la *Confession de Sancy*, — le *Baron de Foeneste* — l'*Histoire universelle, depuis* 1550 *jusqu'à* 1701 — *Histoire secrète de Th. A. d'Aubigné, écrite par lui-même et adressée à ses enfants.*

avec celle de Dieu même, et d'un autre côté l'acharnement et la violence qu'il déploya contre ses adversaires nous inspirent je ne sais quel respect pour la grandeur du caractère mêlé de pitié pour l'aveuglement des partis qui croient servir Dieu et la patrie par des luttes fratricides, comme s'il pouvait être utile à la patrie et à Dieu que leurs enfants s'entre-déchirent, au lieu de travailler ensemble à la prospérité commune, au bonheur et au salut. Voyez la leçon des événements : Si Agrippa d'Aubigné dut souffrir de voir son ami et son maître, le Béarnais, se jeter dans les bras de l'Église romaine, la liberté de conscience était du moins établie, et avec elle et par elle la pacification des esprits. Mais de quelle amertume l'âme du père trahi par son fils eût été remplie, s'il avait pu prévoir que sa petite-fille élevée à la dignité d'épouse du plus puissant des rois allait provoquer la révocation de l'Édit de Nantes, et, ce qui pour d'Aubigné eût été plus affligeant encore, préparer, par la contrainte morale et l'oppression des consciences, le règne de l'incrédulité !

Entretenez donc la discorde au sein de l'État, pour que, dans votre famille même, on renie les principes dont vous vous êtes constitué l'apôtre !

Triste, mais juste retour des choses d'ici-bas. Demandez la liberté pour vous, mais laissez-la aux autres sans les blesser dans leurs croyances : c'est là seulement que réside la paix. Henri IV l'avait compris. En d'Aubigné la raison était assez haute pour le comprendre aussi ; mais il se laissait emporter par sa passion de sectaire. Citons du moins dans son œuvre des *Tragiques* une page où l'on sent vibrer l'âme du citoyen déplorant la guerre civile à laquelle la France était en proie :

Je veux peindre la France, une mère affligée
Qui est entre ses bras de deux enfants chargée.
Le plus fort, orgueilleux, empoigne les deux bouts
Des seins de sa nourrice ; et à force de coups
D'ongles, de poings, de pieds, il brise le partage
Dont nature donna à son besoin l'usage.
Ce voleur acharné, cet Ésau malheureux
Fait dégât du doux lait qui doit nourrir les deux ;
Si que, pour arracher à son frère la vie,
Il méprise la sienne et n'en a plus d'envie :
Mais son Jacob pressé d'avoir jeuné meshui,
Étouffant quelque temps en son cœur son ennui,
A la fin se défend, et sa juste colère

Rend à l'autre un combat dont le champ est la mère.
Ni les soupirs ardents, les pitoyables cris,
Ni les pleurs réchauffés ne calment leurs esprits ;
Mais leur rage les guide et leur poison les trouble,
Si bien que leur courroux par les coups se redouble ;
Leur conflit se rallume et fait si furieux,
Que d'un gauche malheur ils se crèvent les yeux :
Cette femme éplorée en sa douleur plus forte,
Succombe à la douleur, mi-vivante, mi-morte :
Elle voit les mutins tout déchirés, sanglants,
Qui, ainsi que du cœur, des mains se vont cherchants :
Quand, pressant à son sein d'une amour maternelle
Celui qui a le droit et la juste querelle,
Elle veut le sauver ; l'autre, qui n'est pas las,
Viole, en poursuivant, l'asile de ses bras :
Adonc se perd le lait, le suc de sa poitrine ;
Puis aux derniers abois de sa proche ruine
Elle dit : « Vous avez, félons, ensanglanté
Le sein qui vous nourrit et qui vous a porté :
Or, vivez de venin, sanglante géniture,
Je n'ai plus que du sang pour votre nourriture. »

A-t-on dépassé l'énergie de ces derniers vers ?

Ce n'est certes pas pour le plaisir de fouetter et de mordre ni pour tirer profit de ses invectives que d'Aubigné a écrit ses satires : il n'a fait qu'obéir à sa conscience. Aussi regrette-t-il ce rôle de flétrisseur dont il s'est fait un devoir.

Si quelqu'un me reprend que mes vers échauffés
Ne sont rien que de meurtre et de sang étoffés ;
Qu'on n'y lit que fureur, que massacre et que rage,
Qu'horreur, malheur, poison, trahison et carnage,
Je lui réponds : Ami, ces mots que tu reprends
Sont les vocables d'art de ce que j'entreprends.

Les *Tragiques* dans leur ensemble n'ont plus qu'un intérêt historique ; mais bien des vers, sublimes de pensée et neufs d'image, s'imposent à l'admiration et échapperont à l'oubli.

Ce que révèle cette poésie, ce n'est pas un simple travail d'art comme dans l'école ronsardienne. Ce n'est pas non plus cette discipline sévère de l'esprit qui sera le caractère de l'école de Malherbe. Le poète s'abandonne trop à sa verve indignée pour trouver la concentration, la sobriété, la mesure. La pensée et le sentiment qui jaillissent à flots pressés de son âme ardente se creusent un lit profond où les mots bouillonnent et débordent

sous l'assaut des idées. On sent que l'alliance du fond et de la forme, loi suprême de l'art littéraire, est sur le point de s'accomplir. La langue est encore inculte, mais sous cette rude écorce circule une séve puissante qui répand la vie dans cette production née au milieu des orages d'un siècle égaré.

CHAPITRE IV.

RÈGNE DE HENRI IV.

—

La Satire Ménippée. — Regnier. — Malherbe.

I.

Les luttes politiques et religieuses vont se calmer. Tout va rentrer dans l'ordre. L'unité française sera constituée et la société civile organisée par le triomphe de la monarchie. Ce résultat fut l'ouvrage de Henri IV. La conversion de ce roi sympathique aux huguenots fut-elle sincère ? Nous l'ignorons. Dieu seul sait lire au fond des cœurs. Mais si les apparences ne sont pas trompeuses, Henri IV qui, par une double apostasie, avait déjà renoncé au protestantisme pour s'y jeter de nouveau, quand le triomphe de son parti lui paraissait assuré, ne se convertit définitivement au catholicisme que dans l'intérêt de son ambition. Le clergé était d'ailleurs pour le trône un meilleur appui que le parti de la réforme, qui avait recruté dans son sein la noblesse féodale. Quoi qu'il en soit, au point de vue social, sa conduite était le seul dénoûment possible d'une crise qui menaçait de diviser le pays au profit de l'Espagne. L'instinct national sentit le piége et précipita la France dans les bras de Henri IV, prince digne d'ailleurs, à tous égards, de l'amour des Français par sa bonté, sa générosité, sa clémence.

C'est une chose triste à dire, mais dans un temps où le fanatisme armait, au nom des croyances, le bras des assassins, la tiédeur religieuse de Henri IV fut utile à la France en inspirant cette haute tolérance qui devait amener la pacification des partis et consacrer la liberté de conscience par la proclamation de l'Édit de Nantes, sans lequel ne pouvaient s'apaiser les guerres civiles.

La littérature, comprenant avec un bon sens admirable combien le règne de Henri IV était nécessaire à la civilisation intellectuelle, aussi bien qu'à la prospérité publique, lui aplanit les

voies du trône par la *Satire Ménippée*. Cette œuvre originale est le pendant littéraire des batailles d'Arques et d'Ivry, où les ligueurs avaient succombé sous la vaillance du Béarnais. La *Ligue* pouvait encore relever la tête ; le ridicule et l'horreur l'anéantirent à jamais.

Faut-il voir une œuvre de justice dans cette exécution satirique ? C'est demander si la satire, éclose au feu des discordes civiles, peut jamais s'élever au-dessus de la sphère des partis. La pensée inspiratrice de la *Ligue* était assurément grande : c'était l'effort suprême du moyen âge catholique, cherchant à maintenir intacte l'unité de l'Église, base du droit public dans les temps barbares. La satire ne pouvait s'inspirer de ce but sublime. Elle ne vit que les passions en jeu : le crime, l'assassinat au service de la plus noble des causes, la férocité des *Seize*, les intrigues mesquines, les vices, l'ambition des Guises et de Philippe II, qui poussaient la France aux abîmes. Le droit national se substituait au droit européen. L'Église, au point de vue politique, perdait un pouvoir que ne lui avait pas donné l'Évangile, mais seulement le consentement des peuples. Une fois que cette tutelle bienfaisante était rejetée par les puissances temporelles et ne pouvait se rétablir momentanément que par l'effusion du sang humain, il fallait renoncer, dans l'intérêt des croyances ébranlées, à une autorité qui était devenue un brandon de discorde. Les passions déchaînées ayant étouffé la voix du bon sens sous des déclamations furibondes, le *parti politique*, qui avait pour lui le cœur de la nation avide de sécurité et de repos, s'appliqua à dévoiler habilement les faiblesses, les petitesses et les crimes cachés sous le masque de la religion.

Les auteurs de la *Ménippée* appartenaient à la classe moyenne. C'étaient sept bourgeois, joyeux compères qui, pour mettre leur verve en commun, se réunissaient, dit-on, dans la chambre même où plus tard Boileau vit le jour. La nature et la composition du pamphlet sont assez indiquées par le titre même qui rappelle le nom du philosophe cynique, Ménippe, impitoyable railleur, auquel on attribue des satires mélangées de prose et de vers. Quatre prosateurs, ayant à leur tête le chanoine Pierre Leroy et le célèbre jurisconsulte Pithou (1), apportaient, chacun, leur contingent

(1) Les deux autres étaient Jacques Gillot, conseiller-clerc au parlement de Paris, et Florent Chrestien, précepteur de Henri IV.

d'esprit dans cette production singulière, qui reflète le désordre des passions du jour et ne vise pas à l'unité littéraire, perfection à laquelle le peuple est peu sensible. Le cadre n'était rien, le portrait était tout. Trois poètes, Nicolas Rapin, Jean Passerat et l'avocat Gilles Durant, fournissaient les vers qui variaient agréablement le tissu de la satire. Les plaisanteries rabelaisiennes et les souvenirs de l'antiquité se mêlaient aux citations théologiques. Une drogue de charlatan, du nom de *Catholicon*, était débitée comme un spécifique unique, rendant les hommes capables de toutes les ruses et de toutes les perfidies. Mais la partie capitale de l'œuvre est la réunion des états généraux de la *Ligue*, où les principaux chefs, dans les discours qu'ils prononcent, viennent révéler eux-mêmes les mobiles secrets de leurs actions. Rien de plus ingénieux et de plus finement ironique. Mais quand le député du tiers état se lève à son tour, ce n'est plus le génie burlesque, c'est le génie de l'éloquence qui parle par sa bouche. La langue française reçut alors pour la première fois cette noblesse, cette fermeté, cette pureté de style en harmonie avec la pensée qui composeront la physionomie de la littérature du grand siècle.

L'appel fait au bon sens public fut entendu. Le peuple, à qui échappent les grands desseins et qui ne juge que par les apparences, fut frappé du portrait qu'on lui fit de ces hommes qui compromettaient la nation, et la cause de Henri IV fut gagnée. C'est sous le règne du plus populaire des rois que se consomma cette alliance du peuple et de la monarchie, qui formera le caractère national de la société française.

Aux troubles et aux discordes civiles succède la paix, et avec elle l'unité, l'ordre, la discipline, l'autorité. Nous verrons ces mêmes caractères se refléter dans la littérature.

II.

Déjà *Regnier* (1), dans la satire, retrouve, par l'instinct du génie, le bon sens et l'esprit gaulois relevés par l'énergie antique. L'enfant espiègle de la Gaule, sans perdre sa vivacité, est devenu robuste, en s'assimilant la forte nourriture des anciens. Voyez comme la nature se venge de l'esprit de système : Regnier prétendait faire revivre Ronsard et continuer Desportes, son oncle ; et il créa en réalité une langue nouvelle pleine de sens, d'originalité, de fierté, de précision, de vigueur. Son imitation d'Horace et des poètes italiens est tellement naturelle et libre, qu'il semble tout tirer de son propre fonds. C'est qu'il a le bon esprit de s'inspirer des mœurs de son siècle, et qu'en peignant les ridicules et les vices de ses contemporains, il saisit les travers de l'humanité telle qu'elle est dans tous les temps. Par là il a mérité d'être considéré comme le créateur de la satire française dans sa forme littéraire. Regnier n'a encore qu'à un faible degré la régularité, l'ordre, la discipline, qualités d'art et non de génie. Tout jaillit de source dans ses satires ; rien n'y sent l'effort. Son inspiration est nonchalante, libre, irrégulière comme sa vie. Pourquoi faut-il que la vertu s'allie si rarement au talent ? Personne, en lisant ce poète, ne soupçonnerait qu'il a porté un habit de chanoine. Sous le rapport moral, c'est le Rabelais de la satire, comme il en est le Montaigne sous le rapport littéraire. Il n'a pas plus de souci de la pudeur que de la règle ; sa muse hante les mauvais lieux. Ce que Boileau a dit de lui est vrai.

(1) Regnier (*Mathurin*), né à Chartres en 1573, mort en 1613. Outre ses satires, il a écrit des épîtres, des élégies, des sonnets, des épigrammes, et même des poésies spirituelles, à la fin de sa vie. On fait erreur quand on dit que Regnier est le premier en France qui ait réussi dans la satire : indépendamment de Ronsard et de Du Bellay, qui s'y sont exercés avec talent, indépendamment des auteurs de la *Satire Ménippée*, parmi lesquels s'est rangé Jean de La Taille, en y ajoutant ce piquant appendice des *Singeries de la Ligue*, il faut compter au nombre des prédécesseurs de Regnier un des disciples de Ronsard, qui fut avec Du Bellay le législateur de cette école, *Vauquelin de la Fresnaie*, auteur d'un *Art poétique* auquel Boileau a fait plus d'un emprunt. Vauquelin qui, dans sa jeunesse, avait cultivé la poésie lyrique et la pastorale, se livra à la satire dans sa vieillesse, et, contrairement à Boileau, il ne se ressentit pas des glaces de l'âge.

Regnier fréquentait les cabarets, et pis encore. Comme satiriste, il n'y a pas perdu son temps : il en a rapporté des peintures de mœurs prises sur le vif qui montrent en lui, on est d'accord pour lui rendre cette justice, un sagace et fin observateur. Si les types qu'il a burinés honorent son talent, parmi ses tableaux d'intérieur, il en est qui n'honorent point l'homme ni sa profession. Quel triste temps que celui où l'on pouvait, à onze ans, recevoir la tonsure, pour aller plus tard dans les bouges dépenser ainsi les bénéfices de l'Église ! Étonnez-vous donc qu'il ait fallu un fléau de Dieu pour nettoyer ces écuries d'Augias ! Regnier nous éclaire en nous faisant descendre dans les bas-fonds de son époque. Les cœurs honnêtes en sortent avec des nausées ; mais ce n'est pas lui qui les inspire, il ne veut que s'amuser et amuser ses lecteurs en jouant avec la boue qu'il ramasse dans ces lieux. Si parfois il se fâche, comme il le fait contre l'hypocrisie, on croit sentir que c'est pour en avoir été victime. On se prend à regretter la galanterie chevaleresque : elle était excessive, mais elle voilait du moins sous un vernis d'élégance la nudité du vice. Henri IV affichait, dans son langage comme dans ses mœurs, une impudeur, une liberté cynique, une franchise soldatesque dont la littérature ne pouvait manquer de se ressentir. Ne demandez pas à Regnier de profondes maximes, des vues philosophiques et critiques, destinées à servir d'enseignement moral ou littéraire. Il écrit de verve, pour épancher sa bonne humeur ; la mauvaise ne vient que par accident. Il est vrai que c'est alors qu'il réussit le mieux : témoin sa charge à fond contre *Macette*, la vieille hypocrite, et son attaque contre Malherbe, pour venger Ronsard et Desportes des dédains de la nouvelle école. Il tient d'Horace par son aimable enjouement, sa finesse et sa fraîcheur d'imagination, comme il tient de Juvénal par certains traits de brûlante énergie. S'il avait plus de discipline et de culture, s'il respectait la morale autant qu'il respectait son art, il serait supérieur à Boileau, qui n'était pas aussi heureusement doué que lui.

Avec Regnier finit le seizième siècle.

III.

Malherbe (1) apparaît sur le seuil du grand siècle pour fixer définitivement le caractère et les lois du langage et de la prosodie. Les grands principes qui présidèrent à la réforme de Malherbe étaient précisément ceux qui formaient la base de la société civile et politique.

La France avait secoué le *joug de l'étranger* pour conquérir les bienfaits de la civilisation par le développement régulier des forces nationales. Malherbe répudia l'imitation des formes étrangères, grecques, latines, italiennes, consacrées par l'école de Ronsard.

La France venait de créer l'*unité* nationale par le triomphe de la monarchie sur l'esprit féodal. Malherbe créa l'unité du langage en prenant pour modèle la langue même du peuple de Paris, comprise de toutes les classes de la société. Ainsi disparaissaient les patois provinciaux, qui troublaient la pureté du langage comme la féodalité entravait l'autorité royale.

La France, longtemps bouleversée par les luttes des partis, établit l'*ordre* et la *discipline* dans les rouages de l'État ; Malherbe rétablit l'ordre dans le mécanisme du langage, où régnait la confusion, et soumit à une sévère discipline la versification française. Voilà comment la pensée de Malherbe, en poésie, répondait à celle de Henri IV en politique.

Mais le caractère personnel du réformateur était éminemment propre à cette œuvre réparatrice. Malherbe avait plus de quarante ans quand il arbora le drapeau de la réforme littéraire. A cet âge, l'homme a dépouillé les illusions de la jeunesse, acquis l'expérience de la vie et subordonné à la raison toutes ses facultés. Le goût, cette suprême convenance des choses de l'esprit, qui naît d'un sentiment inné de la perfection de l'art en rapport avec le génie des peuples, et de la réflexion appliquée aux détails des œuvres littéraires, était le sens particulier de cet homme supérieur. Inflexible dans ses jugements, il résolut d'épurer la langue si maltraitée par la Pléiade. Pour atteindre son but, il attaqua de front les poètes à la mode et mit la sape à l'édifice

(1) *François de* MALHERBE, né à Caen vers 1555, est mort à Paris en 1628.

encore debout, mais déjà chancelant, de Ronsard et de Desportes. Il savait que l'homme ne crée pas les langues, et qu'il faut, en littérature, tâcher d'être compris de tous, en se servant du langage de tous ; il fit donc la guerre au *pédantisme*, qui prétendait calquer le français sur les idiomes grec et latin, et aux *fictions* antiques, nées de la mythologie, mais nullement appropriées à l'esprit français. Puis il s'en prit courageusement au *pétrarquisme*, qui affadissait la langue et faisait dégénérer le sentiment en mignardises. Ces défauts peu sensibles aux esprits vulgaires captivés par le faux éclat d'un style raffiné, ces défauts qu'il connaissait pour les avoir pratiqués dans les *Larmes de saint Pierre*, imitation du poète italien Tansille, Malherbe les fit saillir avec une impitoyable rigueur de critique et mérita d'être appelé par ses adversaires *le tyran des mots et des syllabes*. Le poète normand n'a pas cherché à élargir la sphère de l'art : l'invention n'était pas le but de sa réforme. Tous les éléments du langage existaient. On pouvait trouver même dans Ronsard, d'Aubigné, Desportes, Bertaut, Regnier et la *Satire Ménippée*, le fond de la langue poétique. L'ancienne école ne péchait que par exubérance et par l'abus de ses richesses. L'arbre était plein de séve ; mais il fallait élaguer les branches inutiles pour renouveler son feuillage et lui faire porter des fruits mûrs. Ce qui manquait, ce n'était pas le talent : c'était le goût, boussole du génie. Le réformateur devait procéder par négation et par choix, pour faire distinguer le bon or du faux, en le dégageant de tout alliage, en le dépouillant de toutes les scories de l'imitation.

Sur le caractère du langage toutefois, il avait des vues bien étroites. La langue du peuple de Paris, — « des crocheteurs du port au foin » comme il disait, pour montrer à quelle profondeur il fallait descendre, — c'était la base la plus rationnelle et la plus sûre pour rendre la pensée accessible à tous ; mais la poésie a mille nuances délicates que la langue populaire est impuissante à traduire. Sous ce rapport, Malherbe a posé une règle qui, suivie à la lettre, détruirait en nous toute faculté géniale. Les vieux tours pittoresques, les mots colorés, les termes dont la vibration se prolonge jusqu'aux plus mystérieux recoins de l'âme ont disparu pour faire place à une langue toute de raison dont les sobres images, même quand elles sont éclatantes, n'éveillent en nous que des idées, et, malgré la sensation d'harmonie, ne touchent la sensibilité qu'à la surface.

Malherbe, et c'était inévitable, a donc été trop loin dans sa réaction, d'ailleurs si nécessaire, contre l'école de Ronsard. Encore s'il avait pu se rattacher pour le fond des idées aux traditions nationales et chrétiennes ! Mais ses pièces, en général toutes de circonstance, n'étaient point de nature à provoquer un grand courant d'inspiration. C'est pourtant ce qu'il aurait fallu pour assurer le règne de la nouvelle école et créer l'originalité française dans le domaine de l'imagination.

En répudiant l'esprit et les formes de l'antiquité, Malherbe ne renonçait pas aux bénéfices de la Renaissance, ni même, ce qui est regrettable, à l'évocation des souvenirs de la mythologie. Ce qu'il faut dire à sa louange, c'est qu'il avait l'esprit trop fortement trempé, et qu'il aimait trop la discipline pour ne pas goûter les chefs-d'œuvre de l'antiquité classique. Horace était pour lui ce qu'Homère était pour Alexandre : il appelait le lyrique romain son *bréviaire*. Par un travers commun à son époque, il avait aussi une prédilection marquée pour Sénèque, sans doute à cause de la vigueur et de la concision de ses sentences. Mais il sentait que pour lutter avec les anciens, il fallait rester français par la langue, puiser à pleines mains dans le trésor des idées humaines amassé par eux, et ne leur dérober que les secrets du style noble et soutenu, par l'analogie non du langage, mais des images, des sentiments et des pensées.

Si Malherbe préférait les Latins aux Grecs, c'est parce que Ronsard avait abusé de Pindare, le moins français des poëtes, ensuite parce que le français présente plus d'analogie avec le latin, enfin parce que la gravité mâle et austère de Malherbe avait plus de conformité avec la langue d'Horace et de Sénèque.

Parmi les qualités des anciens, une seule n'était pas estimée par Malherbe à sa juste valeur : le génie de la *fiction*. Il l'entendait sans doute du merveilleux, et en cela il est assez d'accord avec l'esprit français, qui n'aime pas la grande imagination. Mais repousser tout ce qui n'est pas réalité choisie, c'est côtoyer le réalisme, effacer d'un trait de plume la fable et le drame, et, s'il fallait pousser à ses dernières conséquences la rigueur logique d'un tel système, il faudrait nier jusqu'au style figuré. Que resterait-il alors ? La prose, et encore la prose banale. C'est la tendance de ceux qui, non contents de bannir, autant qu'ils le peuvent, le style figuré de la prose — exigence contre laquelle se révolte le langage vulgaire lui-même — voudraient réduire la

poésie à l'analyse philosophique des idées et des passions : ce qui, pour toutes les autres nations, est le dernier signe de la décadence poétique.

Ce prosaïsme de Malherbe est précisément ce qui amena la résistance des esprits les mieux faits pour entrer dans ses vues. Mais son esprit absolu, joint à un caractère hautain, méprisant, intraitable, devait convertir en ennemis les adversaires de sa doctrine. N'avait-il pas un jour, dans un dîner chez Desportes, déclaré à son amphytrion que son potage valait mieux que ses psaumes ? Regnier, neveu de Desportes, ne lui pardonna pas cette incartade, et s'en vengea cruellement dans sa neuvième satire, en mettant le doigt sur la plaie. Voici le trait qu'il décoche contre Malherbe et ses partisans :

Nul aiguillon divin n'élève leur courage ;
Ils rampent bassement, faibles d'inventions,
Et n'osent, peu hardis, tenter les fictions,
Froids à l'imaginer ; car s'ils font quelque chose,
C'est proser de la rime et rimer de la prose,
Que l'art lime et relime et polit de façon,
Qu'elle rend à l'oreille un agréable son.

Ce que Regnier demande, c'est la liberté, voire même la licence, non pour la langue qu'il veut correcte et pure comme Malherbe, mais pour le fond des choses. Regnier sous ce rapport est descendu trop bas, et il a ruiné sa santé en compromettant sa renommée ; mais il avait raison de plaider la cause de la liberté du poète et de placer en première ligne la verve, l'inspiration, le génie.

Malherbe ne s'en inquiétait guère. Son esthétique est faible, sa réforme ne porte que sur les lois du langage et de la versification. « Le mérite propre, la gloire immortelle de notre poète, dit avec raison Sainte-Beuve, c'est d'avoir eu le premier en France le sentiment et la théorie du style en poésie ; d'avoir compris que le choix des termes et des pensées est, sinon le principe, du moins la condition de toute véritable éloquence, et que la disposition heureuse des choses et des mots l'emporte le plus souvent sur les mots et les choses mêmes (1). » C'est la pensée de Boileau : Malherbe

D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir.

(1) *Tableau de la poésie française au seizième siècle.*

Il appauvrit la langue en voulant l'épurer. Mais on avait fait un trop grand abus des richesses, il fallait enseigner avant tout l'économie et la sobriété, dans l'intérêt des richesses mêmes.

Le plus grand service que le réformateur ait rendu à la littérature, après l'épuration de la langue, c'est d'avoir entouré le mécanisme des vers de difficultés qui défendent l'accès de l'art à la médiocrité, et mettent le génie en garde contre les tentations de la paresse et de la vanité. Plus le mécanisme est difficile, plus la pensée reçoit de relief en triomphant des obstacles. Que resterait-il à une poésie sans mètre et presque sans accent, s'il était permis d'enfreindre à tout propos les règles de l'hémistiche et de la rime, et d'admettre sans discernement l'élision, l'enjambement, l'hiatus? Aujourd'hui on sacrifie volontiers l'hémistiche; mais on est d'autant plus sévère pour la rime. Quoi qu'il en soit, les plus beaux vers sont encore ceux qui se divisent en deux parties, dont l'une forme contraste ou symétrie avec l'autre. Ne l'oublions pas, le talent ne peut se passer de la règle, et quand le génie s'y sent à l'étroit, il la dépasse et recule les limites de l'art. « Heureux, s'écrie M. Nisard, heureux qui a l'œil assez sûr pour voir à quelle hauteur Malherbe a suspendu la plume du poète, et qui résiste à l'aller prendre témérairement, au risque des misères attachées aux entreprises vaines ou aux succès qui ne doivent pas durer (1). »

Ce n'était pas assez d'avoir donné le précepte, il fallait en montrer l'application. Et l'on vit — que ne peut l'homme quand il veut ! — l'étonnant spectacle d'un grammairien devenu grand poète par l'énergie de sa volonté. Rien dans sa nature n'était poétique. Vainement on chercherait dans sa vie la moindre étincelle de ce feu divin qui consume les poètes. Nul parmi les auteurs en renom ne paraît moins fait pour parler la langue des dieux, si l'on en excepte Boileau peut-être. Comme ce dernier, il ne savait s'enflammer que contre les mauvais ouvrages. L'enthousiasme n'habitait pas son âme. Et cependant, à quarante-cinq ans, il ose aborder l'*ode* qui ne vit que d'enthousiasme, et il y réussit, alors que Boileau ne sait y trouver que sa *docte ivresse !* N'est-ce pas un curieux phénomène dans l'histoire de la poésie ?

Ce n'est pas par instinct que Malherbe choisit l'ode. Aucun genre poétique ne convenait à ses facultés, si ce n'est la satire

(1) *Histoire de la littérature française.*

littéraire dont il s'abstint, et l'épigramme où il eut quelque succès. S'il cultiva la poésie lyrique, c'est qu'il comprit que le plus littéraire des genres, comme l'appelle avec raison M. Nisard, exigeait une grande perfection de détails, et pouvait ainsi, dans un cadre étroit, appeler l'attention sur les qualités du style. Il ne faut pas demander à Malherbe d'éblouir l'imagination, lui qui écarte la fiction comme une illusion trompeuse. Il fait des vers *beaux comme de la prose*, c'est-à-dire timides, sages, raisonnables. Rien d'aussi anti-pindarique que cette muse pédestre. Mais il travailla avec tant de courage et d'opiniâtreté que l'inspiration répondit souvent à ses efforts. Quand il se sentait impuissant à lutter contre la sécheresse de sa nature, il déposait la plume et attendait l'inspiration. On lui attribue un mot sacrilège : *un poète n'est pas plus utile à l'État qu'un joueur de quilles.* Peut-être n'avait-il pas en effet conscience de la mission civilisatrice de l'art ; mais on aurait tort de croire qu'il s'en fît un jeu. Malherbe n'écrivait pas pour ne rien dire. Aussi son style fut généralement au niveau de la pensée. Je dis son style, car il en avait un qui était le reflet de sa nature : une mâle fierté dans une concision nette et tranchante.

Il fut le vrai maître de la poésie classique, école de la raison et du goût. Ce n'est pas qu'il n'ait eu de nombreuses défaillances. Si vous en exceptez son Ode à Marie de Médicis sur les succès de sa régence et surtout la paraphrase d'un psaume de David, où l'idée de la grandeur de Dieu et du néant de l'homme lui a fait rencontrer la perfection poétique de la pensée et de l'image, à lui qui cependant n'était ni dans sa vie ni dans ses sentiments un poète d'étoffe religieuse, vous ne trouverez pas une pièce sans défaut. La cause en est moins dans son art que dans sa nature ingrate et dans le choix des sujets.

Malherbe pour écrire avait besoin d'un trop grand travail de tête et de plume. Rien ne lui venait spontanément, mais par lente incubation. Ses odes étaient des poésies intéressées par lesquelles il s'efforçait de gagner la faveur de ses princes. Et ses élégies annoncent un cœur sec qui s'étudiait à consoler les autres avec d'autant plus de sang froid qu'il se consolait plus aisément lui-même de ses chagrins domestiques (1), comme on en peut

(1) Il en faut excepter la mort de son fils tué en duel, malheur qui le tua lui-même une année après.

juger par les stances à Du Perrier. Il lui arriva de composer une élégie sur la mort d'une épouse dont le mari paraissait inconsolable. La pièce ne fut terminée que l'année suivante, quand le personnage était déjà remarié ! Malherbe mettait plus d'empressement à publier ses odes monarchiques dont l'inspiration était parfois très heureuse. Il dut ce bonheur à un double sentiment qui soulevait alors toutes les poitrines : l'horreur de la guerre civile et l'amour de la paix. Ce qui ne l'empêchait pas de chanter les exploits de Henri IV.

Le poète eût rendu plus de services à la royauté et aurait mieux gagné notre estime, s'il avait eu assez de dignité pour laisser à d'autres le soin de se faire le pourvoyeur des plaisirs du monarque.

Mais n'insistons pas sur l'homme, et ne voyons que son rôle et sa mission poétique. Le mérite de ses vers est la noblesse, la gravité, l'élévation des idées et de l'âme, une aristocratie de sentiments où l'on sent percer tout l'orgueil de sa race. Mais ce qui est plus surprenant, c'est qu'il atteint parfois la grâce à force de naturel, comme il atteint le naturel à force de travail. Énergie, fermeté soutenue, clarté, précision, correction, pureté, harmonie, telles sont les qualités de la langue qu'il offrit pour modèle au dix-septième siècle.

Ses premiers disciples Maynard (1) et Racan parvinrent, sous sa férule, à produire aussi des vers irréprochables. Mais le premier perdait en élégance ce qu'il gagnait en clarté. Il manquait d'haleine dans la poésie sérieuse et n'a guère réussi pleinement que dans quelques sonnets ; ses épigrammes où brillait l'esprit étaient souvent comme ses chansons par trop licencieuses. Racan dont nous parlerons plus loin eut plus de génie que son maître, et l'aurait effacé, s'il avait eu sa discipline. Balzac, un des pères de la prose, fut aussi de l'école de Malherbe. Mais il avait trop d'orgueil pour ne pas en médire. Le portrait qu'il en fait est celui d'un pédagogue de cour, un grammairien en lunettes et en cheveux gris, s'occupant comme d'une affaire d'état de remettre en leur place les *participes* et les *gérondifs*. Son ingratitude va jusqu'à rappeler qu'on le surnommait « le tyran des mots et des syllabes. » Eh bien, n'en déplaise à Balzac, Mal-

(1) MAYNARD (*François*), né à Toulouse, en 1582, mort en 1646. Sonnets, odes, chansons, épigrammes, telle est son œuvre.

herbe est le premier père de la prose noble et harmonieuse. Sa lettre à la princesse de Conti sur la mort de son frère suffirait à en fournir la preuve, que viennent corroborer ses traductions de Sénèque et de Tite-Live, d'un style si net, si fort et si précis. Enlevez d'ailleurs la rime et la cadence, les vers de Malherbe ne seront qu'une prose éloquente et solennelle.

Cette poésie ne se distingue en effet que par le sentiment exquis du rythme dans la strophe lyrique. Elle manque de couleur. Elle parle à l'esprit et à l'oreille, elle ne parle point aux yeux et ne laisse aucune vive lumière dans l'imagination charmée. Elle était faite pour servir d'organe à la psychologie du drame plus que pour peindre les ardeurs des passions lyriques.

Malherbe ne connut pas de déclin : c'est le sort des calmes et froides natures qui ne s'échauffent que par art et dont les fièvres d'esprit ne donnent pas au cœur un battement de plus.

Son Ode à Louis XIII, à la fin de sa carrière, est une de ses meilleures pièces. C'est là qu'il s'écrie :

> Je suis vaincu du temps, je cède à ses outrages,
> Mon esprit seulement, exempt de sa rigueur,
> A de quoi témoigner en ces derniers ouvrages
> Sa première vigueur.

Nul plus que lui n'eut conscience de son immortalité :

> Les ouvrages communs vivent quelques années,
> Ce que Malherbe écrit dure éternellement.

Le souci qu'il avait de l'impeccabilité de la langue le suivit jusque sur son lit de mort où il redressa une erreur grammaticale commise par sa garde-malade. Son influence fut assez puissante pour avoir éveillé la muse en La Fontaine, et il trouva son plus grand admirateur en celui qui avait puisé son art dans la patrie d'Homère : André Chénier.

Dès la fin du seizième siècle l'art est donc créé ; le sol de la poésie a été assez remué pour recueillir et faire fructifier la précieuse semence ; que l'atmosphère sociale favorise l'épanouissement du génie, et les Corneille et les Racine pourront enfanter leurs chefs-d'œuvre.

QUATRIÈME SECTION.

—

LE DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

Le grand siècle de la littérature française se divise en deux parties. La première s'étend de la fin du règne de Henri IV jusqu'à la mort de Mazarin ; la seconde se résume dans le règne de Louis XIV.

Nous aurons donc à examiner successivement les influences sociales qui ont déterminé le caractère et les tendances de la poésie dans les deux phases de civilisation du dix-septième siècle. Influence du goût espagnol mêlé au goût italien ; influence de l'hôtel de Rambouillet ; influence de la noblesse ; influence de Richelieu ; influence de l'Académie ; influence de Mazarin ; influence de la Fronde : voilà les différents éléments qui travaillèrent à la formation de la société française et par suite de la littérature qui en est l'expression. Quant à la civilisation du règne de Louis XIV, on pourrait dire qu'elle se résume dans sa personne, et qu'il suffirait, en faisant le tableau de cette époque brillante, d'inscrire au frontispice du siècle d'or de la littérature : *Influence de Louis XIV*. Mais il ne faut pas perdre de vue des influences plus profondes qui ont pénétré jusqu'au cœur de cette littérature et qui sont la principale source de sa grandeur et de ses perfections dans la double sphère de la civilisation et de l'art : la religion, la philosophie et l'antiquité classique.

PREMIÈRE PÉRIODE.

ÉPOQUE DE RICHELIEU ET DE MAZARIN.

CHAPITRE I[er].

INFLUENCE DE L'ESPAGNE ET DE L'ITALIE.

En vain Malherbe, secondant la pensée de Henri IV, avait cherché à rendre la France à elle-même, en secouant le joug de l'étranger. Le goût de la nouveauté allait soumettre encore l'esprit français à la tyrannie de la mode. Les Espagnols, en quittant la France, y avaient laissé leurs mœurs élégantes et raffinées. Henri IV lui-même, dont la galanterie soldatesque était du moins un produit naturel du sol français, prit, sur la fin de sa vie, le costume et les allures castillanes. Antonio Pérez, ancien secrétaire de Philippe II, fut chargé de son éducation : Henri IV étudia l'espagnol.

Après avoir parcouru toutes ses évolutions naturelles, par le *romancero* du Cid, le roman chevaleresque, l'école classique lyrico-idyllique et le drame, l'Espagne était entrée dans sa période de décadence et se livrait sans frein à l'hyperbolisme alambiqué de l'école de Gongora. Le *cultorisme* (1), importé en Italie par Marini, y avait corrompu la poésie devenue un jeu d'imagination et d'esprit sans naturel et sans vérité. Sous la minorité de Louis XIII, Marie de Médicis et son favori Concini attirèrent à la cour le poète italien qui mêla ses *concetti* aux *conceptos* espagnols. De plus, Antonio Pérez, conduit en Angleterre par les événements, en avait rapporté l'*euphuïsme*, tissu bizarre de sub-

(1) Style des *esprits cultivés*, style *soigné*, *estilo culto*.

tilités hyperboliques parfaitement en harmonie avec le goût espagnol. De sorte que toute l'Europe, à l'exception de l'Allemagne, où les violentes discussions du protestantisme étouffaient la poésie, toute l'Europe conspirait à altérer l'esprit français.

Cependant trois bienfaits résultèrent de la triple influence de l'Espagne, de l'Italie et de l'Angleterre. Le premier, et le plus grand de tous, c'est d'avoir favorisé l'essor de l'imagination française. Nous l'avons déjà observé, la France est de toutes les nations modernes celle où la poésie s'éloigne le plus de l'idéal des autres nations. Étudiez l'Orient, étudiez la Grèce et Rome, étudiez les peuples modernes, partout vous trouverez la fiction considérée comme le vêtement idéal de la poésie, l'anneau qui relie le ciel à la terre. En France, l'esprit va droit au but et s'impatiente aisément des chemins détournés. La France tient le sceptre de l'esprit, mais elle tient pas celui de l'imagination. N'avons-nous pas vu Malherbe répudier la fiction et trouver l'idéal de la poésie dans la prose ? C'est pourtant là le poète que les Français regardent comme le premier type de la poésie moderne. Il fallait donc qu'un agent extérieur vînt donner l'éveil à l'imagination française. Sous ce rapport, l'imitation étrangère fut éminemment utile au dix-septième siècle. Les esprits médiocres y perdirent leur originalité, mais les esprits supérieurs y trouvèrent la source fécondante du génie.

Le second bienfait de l'imitation étrangère fut de *moderniser* jusqu'à certain point une littérature que la Renaissance précipitait vers l'imitation de l'esprit et des formes antiques. Nous aurons l'occasion de constater que la tragédie française, sous l'influence de l'Espagne, allait s'éloigner de plus en plus de l'esprit moderne, de l'esprit chevaleresque et chrétien, pour se modeler sur l'antiquité classique.

Le troisième bienfait de la double influence du Midi et du Nord, c'est d'avoir imprimé à la littérature française ce caractère d'universalité qui devait la rendre européenne par l'assimilation des éléments étrangers dans la mesure que comporte l'esprit français, c'est-à-dire le *bon sens*, dont les traits généraux sont ceux de l'humanité dans l'harmonie de toutes les facultés de l'âme. Voilà comment dans l'humanité, ce qui paraissait être un mal devient un bienfait, par un dessein providentiel qui fait marcher le progrès vers l'unité sociale. Mais avant de trouver son expression véritablement humaine, la poésie devait se ressentir des vices de la décadence méridionale.

CHAPITRE II.

HONORÉ D'URFÉ ET RACAN.

I.

L'influence de l'Espagne et de l'Italie produisit deux œuvres fort intéressantes pour l'histoire de l'imagination, dont la première fit pendant un demi siècle le charme et l'entretien de la France : L'*Astrée* d'Honoré d'Urfé et les *Bergeries* de Racan.

Le genre pastoral si passionnément cultivé en Espagne, en Portugal et en Italie au XVI[e] siècle, s'introduisit en France par ces deux œuvres : l'une sous forme de roman, l'autre sous forme de drame. Aujourd'hui, dans le réalisme désenchanté de nos mœurs, on ne supporterait plus ce monde de bergers de fantaisie où vivait l'imagination de nos pères. Sans doute le genre est faux et tout conventionnel. Ces bergers là n'ont ni les mœurs, ni les idées, ni les sentiments, ni le langage des vrais pâtres, simples enfants de la nature. Mais ce n'est pas en faisant parler les bergers *comme on parle au village*, qu'on pouvait réussir à s'emparer de l'esprit ni du cœur de la société polie qui se formait alors sous l'influence des salons. Pour plaire à ces esprits raffinés, fuyant comme une souillure le contact des mœurs vulgaires, il fallait faire parler les bergers comme on doit parler à la cour. Pourquoi donc, direz-vous, ne pas substituer aux bergers et bergères les seigneurs et les dames de ce monde des cours et des salons ? Nous pourrions répondre par un mot qui semble tout trancher : c'était la mode. Mais les modes en littérature ont toujours leur raison d'être, fondée sur l'esprit de l'époque, esprit qui est la résultante du cours même des événements et des révolutions qui s'opèrent dans les idées et dans les mœurs. La lassitude et le dégoût des guerres civiles, le besoin de repos et de paix devaient tout naturellement porter les esprits vers l'idéal le plus éloigné possible de la triste réalité qu'on avait eue sous les yeux. Cet idéal fut la paix, l'innocence, le bonheur des champs

qui n'est un idéal que parce qu'on n'en jouit pas, et qui est une poésie parce qu'on en rêve et qu'on en voudrait jouir. Mais à de telles époques, on aime à y transporter aussi ses propres idées et son langage, car c'est pour soi qu'on rêve la campagne, non pour y trouver des mœurs qui pourraient détruire l'idéal qu'on y cherche. Voilà la pastorale, telle que l'ont comprise tous les poètes bucoliques depuis Virgile jusqu'au dix-septième, voire même au dix-huitième siècle. Il était certes plus piquant de mettre en scène des bergers que de faire parler de vrais seigneurs et de vraies dames qui n'auraient pu donner à cette société raffinée l'illusion de la réalité champêtre. C'était un moyen d'art purement conventionnel. Mais est-ce que tout moyen d'art n'est pas convention ? Quand on a beaucoup usé et abusé d'une forme d'art, elle disparaît pour faire place à une autre, conventionnelle elle-même, mais plus conforme aux idées du temps. Voilà tout. La pastorale de nos pères a cessé d'être à la mode, parce que l'esprit de cour et de salon a disparu. L'opéra seul supporte encore les bergers. Mais ce qui ne disparaîtra jamais, c'est l'idylle champêtre peignant la nature physique telle qu'on la voit avec des scènes agrestes jouées par des personnages de toute condition. La poésie champêtre d'aujourd'hui, c'est *Paul et Virginie*, c'est *Graziella*, c'est *Jocelyn*, c'est *Fior d'Aliza*, c'est la *Mare au Diable*, c'est *Pernette* dans le pays de Forez même, cher à d'Urfé. L'histoire du cœur humain dans ses harmonies ou dans ses contrastes avec la nature, c'est pour la poésie un sujet inépuisable, plein d'éternels rajeunissements. Les eaux, la verdure, les fleurs, les champs, les montagnes, les bois, le ciel avec ses alternatives d'azur et d'orage, c'est là que l'âme, loin des basses et vulgaires passions des hommes, cherche ses plus douces, ses plus pures et ses plus divines émotions.

On accuse avec raison le siècle de Louis XIV de n'avoir eu qu'en passant le sentiment de la nature, sauf dans La Fontaine, qu'on aime précisément parce qu'il fait exception sous ce rapport. Mais on oublie trop ces deux beaux génies que les histoires en raccourci mentionnent à peine : d'*Urfé* et *Racan*. Ceux-là avaient le sens de la nature, et c'est pour cela qu'ils ont séduit leur siècle et que leur influence s'est perpétuée jusqu'au siècle suivant dans les idylles de Florian et de Fontenelle. Sans doute il faut du courage aujourd'hui pour les lire. C'est leur faute peut-être :

ils avaient assez de sensibilité et d'imagination pour faire aimer la campagne aux hommes de tous les temps. Mais le succès des Italiens, des Espagnols et des Portugais dans la pastorale a été trop contagieux pour qu'il fût possible de sortir de ce monde conventionnel des bergers. La *Diane* de Montemayor, l'*Aminta* du Tasse et le *Pastor fido* de Guarini, ont tourné la tête à toute l'Europe méridionale et se sont imposés à l'admiration de la France elle-même sous cette forme de bergerie spiritualisée qui seule convenait à la société féminine, dont l'empire sur les esprits commençait à la fin du règne de Henri IV. C'est ainsi qu'Honoré d'Urfé fut amené à écrire son *Astrée* (1). On a beau se récrier contre la fausseté du genre et trouver qu'il est fade et froid dans sa préciosité sentimentale. Ceux qui l'ont affadi, ce sont les imitateurs. Les maîtres n'ont réussi à passionner leur temps que parce qu'ils ont exprimé des sentiments vrais dont on sent la vibration dans les tableaux de la nature qu'ils ont tracés et dans l'idéal d'amour qu'ils ont rêvé. Celui de tous les critiques peut-être qui s'est montré le plus sévère pour le genre pastoral avoue que d'Urfé a été sincère (2), et qu'il doit à cette sincérité l'étonnant succès de son œuvre. Comment expliquer en effet que cette œuvre dont les différentes parties ont paru à de si longs intervalles (3), loin de fatiguer, n'a fait que raviver sans cesse l'attention publique ? Comment expliquer que, pendant cinquante ans, une chimère se soit emparée de tous les esprits depuis les plus frivoles jusqu'aux plus graves, dont trois évêques, parmi lesquels figure un saint (4) ?

Malgré tous les épisodes, tous les incidents, toutes les aventures, on ne s'intéressait au fond qu'à deux personnages : *Astrée* et *Céladon*, en qui l'auteur a voulu montrer *les effets de l'honnête amitié*. Séparés jusqu'à la fin, on se demandait comment

(1) *Honoré* D'URFÉ, d'une illustre famille du Forez, né à Marseille en 1567, mort en 1625. Outre l'*Astrée*, d'Urfé avait écrit des *Epîtres morales*, le poème de la *Sireine*, *la Sylvanire ou la morte vive*, *fable bocagère*, la *Savoysiade* et des sonnets.

(2) Voir *La littérature française*, depuis ses origines jusqu'au seizième siècle, par Paul Albert.

(3) La première partie a été publiée en 1609, la seconde en 1616, la troisième en 1619, la quatrième et la cinquième rédigées sur les notes de l'auteur par son secrétaire, Baro, en 1627.

(4) St François de Sales, évêque de Genève, Camus, évêque de Belley et Huet, évêque d'Avranches.

ils allaient se retrouver et s'unir ? Intérêt de curiosité, mais qui prouve l'indéfectible charme qu'inspiraient les personnages et le pays où ils étaient placés. N'est-ce pas la preuve que chacun y trouvait la mystérieuse incarnation de ses rêves ? Et ne fallait-il pas, pour exercer un tel enchantement, que l'auteur ne fît qu'un avec son œuvre et qu'elle fût le vrai miroir de toutes les aspirations de sa vie intime ?

Nous n'entreprendrons pas ici l'analyse complète de l'*Astrée*. Disons cependant à quelle époque l'action se passe et quel est le caractère général de l'intrigue.

Pour donner quelque vraisemblance à l'action, il fallait la placer dans des temps assez reculés de l'histoire. D'Urfé choisit le Ve siècle de notre ère. Au milieu des invasions qui sèment la terreur et la ruine dans l'Italie et la Gaule, le Forez jouit d'une félicité que rien n'altère. Galatée, épouse d'Hercule, y avait établi un gouvernement de femmes qui survécut à tous les bouleversements. Une reine de la descendance de Galatée, Amassi gouverne le Forez. Les fils et les filles du sacerdoce druidique et des chevaliers, qui forment sa cour, y font l'apprentissage de toutes les vertus sociales. Le pays est peuplé de bergers et de bergères, qui se distinguent par la culture de l'esprit, gardeurs de moutons pour leur plaisir, pour mener une vie plus douce et plus libre. Vous le voyez, tout est prévu : le grand monde y verra son image. Ce qui reste encore de rude dans les mœurs soldatesques de la fin du règne de Henri IV va faire place à une élégance et à une galanterie qui s'achèveront dans les salons et à la cour de Louis XIV. L'auteur de l'*Astrée* a compris son époque et s'en est fait l'éducateur. Il présente à la société française l'idéal qu'elle cherche dans le commerce du sexe aimable. L'*Astrée*, sous l'apparence d'un roman d'aventures, est un roman psychologique où tour à tour l'âme agit, comme cause et comme effet des événements.

L'amour d'Astrée et de Céladon est le pivot autour duquel tournent toutes les aventures de cette histoire. Les deux amants sont obligés de cacher leurs sentiments à leur famille que séparent des haines héréditaires. C'est la situation de Roméo et Juliette. Le Roméo de d'Urfé, pour tromper la vigilance des parents, fait semblant de donner une rivale à sa Juliette. Par jalousie, le berger Sémire persuade Astrée de l'infidélité de Céladon. Le cœur ulcéré de la bergère s'aigrit, et la voilà qui

chasse loin d'elle le pauvre Céladon, en lui disant : « Garde-toi de te jamais faire voir à moi, que je ne te le commande. » Céladon désespéré veut mourir. Il se jette dans les eaux du Lignon. Astrée qui le croit perdu s'évanouit et devient gravement malade. Ses parents se voyant menacés de la perdre en meurent de chagrin. Désormais, si les deux amants se retrouvent et si la fidélité de Céladon est assez éprouvée, ils pourront s'unir : les inimitiés de famille sont ensevelies dans la tombe. Les aventures qui arrivent à Céladon ne sont que les différentes épreuves auxquelles est soumis son amour par le hasard des événements et par la situation d'esprit de la bergère qui souffre comme son amant d'une séparation qu'elle croit éternelle, puisqu'elle est convaincue de la mort de Céladon, mais qui veut avoir des preuves de sa constance, s'il est vivant, avant de consentir à le rappeler auprès d'elle. Céladon exhale ses plaintes à la cour d'Amasis où il a été recueilli et où l'on s'efforce vainement de lui faire oublier son Astrée ; puis dans une sombre caverne où il invoque celle qu'il croit insensible à ses larmes. Astrée allant à sa recherche découvre au fond d'un riant bocage un temple formé de branches entrelacées où elle lit cette inscription : *à la déesse Astrée*, avec son portrait d'un côté, et de l'autre les tables de la loi de l'honnête amitié. Un billet d'amour qu'elle trouve à son réveil, lui fait supposer que l'ombre de Céladon erre dans ces lieux. Elle lui élève un tombeau, gage de tendresse et de regrets. Le druide Adamas presse en vain Céladon de se faire reconnaître. Il s'y refuse, ne pouvant revoir Astrée qu'à son appel. Cependant il se déguise en druidesse. Passant pour la fille d'Adamas, il devient l'amie d'Astrée. Jugez du degré de vraisemblance d'un tel expédient !

Une guerre s'allume dans le royaume d'Amasis. Pour se venger d'Adamas, on veut enlever sa fille. Astrée et Céladon ayant les mêmes vêtements, on les saisit tous deux et ils sont exposés aux traits de l'ennemi. Céladon se conduit en héros. Il croit le moment venu de se faire reconnaître ; mais Astrée, pour prolonger l'épreuve, repousse de nouveau Céladon, qui enfin se décide à mourir. Il prend le chemin d'une fontaine qui a le privilège de révéler les sentiments vrais de ceux qui s'y regardent. C'est ici que le roman se dénoue. Tous les personnages se rendent à la *Fontaine de vérité* où des lions et des licornes dévorent ceux en qui règnent le mensonge et la duplicité. A l'approche de

Céladon, les animaux se changent en statues. Le druide Adamas leur dévoile ce mystère : c'est la preuve qu'aucun d'eux ne porte dans sa poitrine un cœur perfide. Et chacun enfin peut épouser celle qu'il aime. Telle est la marche et tels sont quelques-uns des principaux incidents de l'*Astrée*. Il y en a bien d'autres. On n'y voit pas seulement des bergers, mais aussi des personnages de l'histoire, comme Attila, Maxime et Valentinien. Le lecteur est promené de contrée en contrée, aujourd'hui dans la Gaule, demain en Italie ou en Orient. Mais jamais on n'oublie Astrée et Céladon.

On ne pense guère que ce sont des bergers, tant leur langage ressemble à celui que l'on parlait dans les salons. Cette société trouvait là tout ce qui pouvait lui plaire : l'empire de la femme ; la passion tempérée et ennoblie par le dévouement ; la résignation et la constance dans l'amour ; une morale indulgente et douce, qui tient compte des défaillances sans transiger sur les devoirs ; la pureté du sentiment qui sait vivre de la seule pensée de l'objet aimé, sans jouir de sa présence ; un langage tour à tour ingénu et pédant dans les conversations où l'on disserte sur les nuances de la passion ; le ragoût poétique des épîtres, sonnets et madrigaux ; le piquant intérêt du personnage d'Hylas qui lance ses spirituelles boutades au milieu des conversations et des scènes les plus sérieuses; les allusions qu'on croyait trouver à la personne de l'auteur et à d'autres personnages vivants ; les descriptions champêtres ; les beautés du style enfin plein de facilité, d'élégance, de délicatesse, de noblesse, d'élévation même. Voilà les causes du succès et de la popularité de l'*Astrée* dans le monde des salons. Il n'est pas, parmi les plus délicats, un homme supérieur des deux derniers siècles qui n'en ait subi le charme, depuis Boileau, La Fontaine, et Fénelon jusqu'à J. J. Rousseau. Son influence fut grande sur la littérature du dix-septième siècle, au théâtre et dans les romans héroïques. Aujourd'hui son règne est passé, et cependant l'œuvre est immortelle, car elle peint les souffrances du cœur privé de l'idéal objet de ses désirs. Malgré ses invraisemblances et ses fadeurs sentimentales, l'*Astrée* subsistera comme une des manifestations de l'éternelle vérité sous des formes périssables.

II.

Ébloui et entraîné, comme le fut plus tard La Fontaine, qui ne pouvait se rassasier de l'*Astrée*, Racan (1) ne se contenta pas d'admirer : il voulut à son tour cultiver la pastorale et la transporta du roman au théâtre. Les *Bergeries* commencèrent cette longue imitation de l'*Astrée* qui dura quarante ans. Racan du moins y sut conserver l'originalité de son génie.

Nous n'avons pas à apprécier le fond de ce drame pastoral. La composition en est défectueuse : des scènes succédant à d'autres scènes sans enchaînement et sans unité ; des caractères sans vérité et sans consistance. Ce qui en a fait le succès, c'est ce même sentiment qui vibrait dans l'âme de d'Urfé : l'amour de la campagne, le besoin de son soleil, de sa retraite et de sa douce paix; et, ce qui nous attire surtout dans Racan, le mépris des vanités et de l'ambition des hommes.

Racan avait un petit domaine à lui : la Roche-Racan. C'était son paradis sur terre. Le lieu et l'homme étaient faits l'un pour l'autre. Plus heureux que d'Urfé, il a pu y passer du moins les plus heureux jours de sa maturité comme de sa vieillesse. Esprit rêveur, nonchalant, distrait, première ébauche de La Fontaine dont il avait la bonhomie sans en avoir la malice, il était trop ennemi de toute contrainte pour n'être pas à la gêne sous un habit de courtisan. C'était un homme si naïf et si foncièrement bon qu'il se faisait aimer de tous ceux qui l'approchaient. Malherbe eut toutes les peines du monde à discipliner cet esprit naturellement soumis, mais d'une incapacité d'attention soutenue qui lui rendait trop lourd le joug des règles. Il avait reçu de la nature le génie de la forme. Ce qui pour Malherbe était un effort, pour Racan ne fut qu'un jeu, d'une inconscience charmante. Ses études, il n'en faut point parler : rarement un homme de lettres poussa aussi loin l'ignorance. Il n'entendait pas le latin, et cependant il doit à Virgile et à Horace quelques-uns de ses plus beaux vers : il les lisait dans des traductions et devinait

(1) *Honorat de Bueil*, marquis de RACAN, né en 1589, à la Roche-Racan en Touraine, mort en 1670. Ses œuvres se composent des *Bergeries*, de la traduction des *Psaumes*, d'*Odes Sacrées* et de *Stances*. On lui doit aussi une *Vie de Malherbe*.

la note originale. Son originalité véritable fut d'avoir eu le premier le sentiment de la noblesse et de l'harmonie du grand vers dramatique, qualités qui se conciliaient en lui avec le naturel et la variété. Il fut le précurseur de Racine dont il eut aussi la douceur, l'abondance fluide, la plénitude et le gracieux contour de la strophe épanchée.

Écoutez plutôt. C'est le vieil Alidor qui parle :

En cet heureux état les plus beaux de mes jours
Sur les rives de l'Oise ont commencé leur cours.
Soit que je prisse en main le soc ou la faucille,
Le labeur de mes bras nourrissait ma famille ;
Et lorsque le soleil en achevant son tour,
Finissait mon travail en finissant le jour,
Je trouvais mon foyer couronné de ma race :
A peine bien souvent y pouvais-je avoir place.
L'un gisait au maillot, l'autre dans le berceau ;
Ma femme, en les baisant, dévidait son fuseau.
Jamais l'oisiveté n'avait chez moi d'entrée,
Le temps s'y ménageait comme chose sacrée :
Aussi les dieux alors bénissaient ma maison ;
Toutes sortes de biens me venaient à foison.

Et ces vers qu'il met dans la bouche du vieil Alidor :

A ces vieux bâtiments de qui l'on voit à peine
Les ornements du faîte étendus sur l'arène,
A ces murs éboulés par la suite des ans,
Je reconnais les lieux autrefois si plaisants,
Quand la belle Arténice, honneur de son village,
Amenait son troupeau dans notre pâturage ;
Ces aliziers, témoins de nos plaisirs passés,
Ont encor sur leur tronc nos chiffres enlacés ;
Cette vieille forêt, d'éternelle durée,
L'accusera sans fin de sa foi parjurée ;
Ces vieux chênes ridés savent combien de fois
Ses plaintes ont troublé le silence des bois,
Lorsqu'en la liberté de leur ombre immortelle,
Elle osait prendre part au mal que j'ai pour elle.

(Les *Bergeries*, Act. III, Sc. IV.)

Et ces *Stances à Tirsis* finissant par ce vœu :

Agréables déserts, séjour de l'innocence,
Où, loin des vanités de la magnificence,
Commence mon repos et finit mon tourment ;

Vallons, fleuves, rochers, plaisante solitude,
Si vous fûtes témoins de mon inquiétude,
Soyez-le désormais de mon contentement.

Voilà de la poésie émue et sincère en vers jaillis de source ! On ne fera pas mieux l'alexandrin au temps de Louis XIV.

Et ces vers ont été écrits dix ans avant Corneille, et quarante ans avant Racine.

Racan savait manier aussi la strophe lyrique où il a parfois égalé Malherbe, qui fut jaloux, dit-on, de cette stance d'une ode remarquable sur la mort de M. de Termes :

Il voit ce que l'Olympe a de plus merveilleux ;
Il y voit à ses pieds ces flambeaux orgueilleux
Qui tournent à leur gré la fortune et sa roue,
Et voit comme fourmis marcher nos légions
Dans ce petit amas de poussière et de boue
Dont notre vanité fait tant de régions.

Ailleurs il s'écrie en parlant de l'étalage des vanités humaines :

La gloire, qui les suit après tant de travaux,
Se passe en moins de temps que la poudre qui vole
Du pied de leurs chevaux.

Il a dit aussi dans les *Bergeries :*

La gloire des mortels n'est qu'ombre et que fumée :
C'est une flamme éteinte aussitôt qu'allumée.

Citons encore ces vers d'une de ses plus belles pièces, son ode au duc de Bellegarde :

Plus il fut traversé, plus il fut glorieux ;
Sa barque triompha du courroux de Neptune,
Et les flots qu'émouvaient les vents de la Fortune,
Au lieu de l'engloutir, l'élevèrent aux cieux.

Ses plus heureuses inspirations, Racan ne les doit qu'à lui-même. Quand il imite Malherbe ou les Italiens, (le Tasse ou Guarini) son vers détonne ou se subalternise. C'est la meilleure preuve qu'on puisse donner de son génie dans la poésie lyrique comme dans la pastorale.

Nous ne dirons rien ici des poésies sacrées, imitations des

psaumes qu'il entreprit dans sa vieillesse : il n'avait plus assez de vigueur pour prendre l'accent du grand inspiré de Jehovah.

On sait ce que La Fontaine et Boileau ont pensé de Racan. Le premier ne séparait pas en ses éloges le disciple du maître :

Ces deux rivaux d'Horace, héritiers de sa lyre,
Disciples d'Apollon, nos maîtres pour mieux dire (1).

Malherbe avec Racan parmi les chœurs des anges,
La haut de l'Éternel célébrant les louanges,
Ont emporté leur lyre (2).

Et Boileau n'a-t-il pas dit :

Racan pourrait chanter au défaut d'un Homère !

Certes il n'y a rien d'homérique dans cette muse semi-virgilienne. C'est assez qu'il ait pu *chanter les bergers et les bois* (3), qu'il ait aimé la nature et exprimé son âme en vers immortels.

---

(1) Le Meunier, son fils et l'âne.
(2) Epître à Huet.
(3) Mais il n'a pas chanté *Philis*, comme le dit Boileau.

CHAPITRE III.

L'HÔTEL DE RAMBOUILLET.

—

Le Roman héroïque. — Situation des poètes. — Théophile.

I.

L'influence étrangère se concentra dans un cercle célèbre : l'*hôtel de Rambouillet*, véritable académie de salon, qui devint le rendez-vous des esprits cultivés, et où se fit l'éducation intellectuelle et sociale du dix-septième siècle. En prononçant le nom de ce cénacle littéraire, bien des gens croient entendre vibrer à leurs oreilles le sifflet de Molière. C'est un préjugé. Le grand comique n'a voué au ridicule que l'exagération du bel esprit. Il n'a pas voulu ruiner dans son institution même l'hôtel de Rambouillet, dont la mission civilisatrice était aussi nécessaire pour polir les mœurs que pour épurer la langue et la dégager des naïvetés équivoques de l'esprit gaulois. Dans la première moitié du dix-septième siècle, depuis la fin du règne de Henri IV jusqu'à Richelieu surtout, le cercle Rambouillet fut le grand foyer de la civilisation française. Il servit de refuge à la morale, et tout ce qui se fait dans l'intérêt de la morale tourne au profit de la langue et de la beauté littéraire. D'un autre côté, ce brillant aréopage offrit aux écrivains un public bienveillant, toujours disposé à accueillir leurs productions, pourvu que le langage n'eût rien de grossier ni de vulgaire, et qu'il sentît le parfum de la bonne compagnie. Que serait devenue la littérature au milieu des sanglantes intrigues de la noblesse, sous la régence de Marie de Médicis, si elle n'avait pas trouvé un asile contre l'indifférence de la cour, le mépris de la politique et l'ignorance du peuple ? L'absence d'encouragement, d'émulation, de savoir-vivre eût laissé végéter dans l'oubli les travaux de la pensée, et créé pour les écrivains une existence aussi ignoble que misérable. Grâce à l'hôtel de Rambouillet, la langue cessa de s'*encanailler*,

sans cesser d'être française. Ronsard put ainsi donner la main à Malherbe, par dessus la tête de l'antiquité. Sous l'empire de la beauté, de l'esprit et de la décence, se développa cet esprit de société inauguré dans la France moderne par la cour de François Ier, mais arrêté par les discordes civiles du seizième siècle. Ainsi fut créée la conversation française. Les femmes seules, par la délicatesse et la grâce, qui est l'apanage de leur sexe, pouvaient donner le ton à la société moderne. Les trois reines du cercle brillant de la rue Saint-Thomas du Louvre : Catherine de Vivonne, marquise de Rambouillet, Julie Savelli, sa mère, et Julie d'Angennes, sa fille, se transmirent l'héritage de la beauté unie à l'esprit, et reçurent les hommages empressés des hommes les plus distingués et les plus spirituels de l'époque.

Là brillaient Voiture (1), l'idole et l'oracle des salons, homme d'esprit versé dans l'art des *concetti*, roturier qui sut s'ennoblir par ses talents de société, écrivain ingénieux dont la grande habileté fut de rester homme du monde sans jamais rien publier, et que Boileau, par une étrange concession à la mode, mit en parallèle avec Horace ; Benserade (2), poète de ruelles et de cour, rival de Voiture pour le charme, l'enjouement, les saillies, devenu célèbre par son sonnet de *Job*, rival de celui deVoiture à *Uranie*, quoiqu'il lui soit très inférieur, et par ses ridicules *Métamorphoses d'Ovide* en rondeaux ; Maynard, très goûté comme sonnettiste et épigrammatiste ; Segrais (3), quelquefois naturel, plus souvent ingénieux et fardé dans ses poésies bucoliques ; Gombauld (4), qui dut sa fortune à un sonnet sur l'assassinat de

(1) VOITURE (*Vincent*), né à Amiens, en 1598, mort en 1648. Il n'a de sérieuse valeur comme écrivain que par ses lettres, qui lui ont mérité d'être appelé le père de l'ingénieux badinage, et où l'esprit du moins ne se dépense jamais au détriment de la morale et de la dignité humaine. Ses œuvres n'ont paru qu'après sa mort. Ses vers se composent de sonnets, rondeaux, madrigaux, épigrammes.

(2) *Isaac* DE BENSERADE, né en 1612, à Lyons-la-Forêt en Normandie, mort en 1691. Il a écrit pour la cour des ballets qui eurent plus de réputation que de valeur.

(3) *Jean Regnauld* DE SEGRAIS, né à Caen, en 1624, mort en 1701. Auteur d'*Idylles*, d'*Élégies* et de *Nouvelles*. — On lui doit aussi une traduction en vers de l'*Enéide* et des *Géorgiques*, ainsi qu'une tragédie : la *Mort dHippolyte*.

(4) *Jean-Ogier* DE GOMBAULD, né vers 1570, mort en 1666, avait composé un roman, *Endymion*, une pastorale, *Amaranthe*, les tragédies d'*Aconce*, de *Cydippe* et des *Danaïdes*. Il était surtout célèbre par ses sonnets et ses épigrammes.

Henri IV et qui se distinguait par l'harmonie, mais surtout par la préciosité de ses vers ; Malleville enfin, auteur de quelques sonnets aimables, parmi lesquels on remarque la *Belle Matineuse* (1). Les fleurs artificielles de la galanterie poétique furent prodiguées, par ces beaux esprits, à l'exemple de Marini, en compliments flatteurs, en billets doucereux, en madrigaux quintessenciés. Des noms romanesques remplacèrent les noms de baptême : c'est ainsi que Catherine devint la *grande Arthénice*, anagramme dû — qui le croirait ! — à l'invention de Malherbe. On composa pour Julie d'Angennes deux albums de fleurs peintes qu'on nomma *la Guirlande de Julie*, et tous les poètes à la mode, y compris Corneille lui-même, firent parler à ces fleurs le langage de la galanterie. Ce n'était là que les feux follets de la littérature. Il était de bon ton, à l'hôtel Rambouillet, de combler d'éloges tout ce qui s'éloignait du langage ordinaire. Les dames s'appelaient *précieuses*, et, pour leur plaire, il fallait être *précieux*. Cette recherche des tours extraordinaires bannit peu à peu le *naturel* et la *vérité* de la conversation, et par suite altéra sensiblement les œuvres littéraires. Le désir ne pouvant atteindre son objet, la pureté morale, chose singulière, contribua à produire ces raffinements de langage et ces fictions idéales sans réalité. C'est ici que nous touchons au ridicule immortel dont Molière marqua les minauderies raffinées des *précieuses*.

Des réunions rivales se formèrent sur le modèle de l'hôtel de Rambouillet. Dans ces *ruelles*, on fit assaut de bel esprit et de galanterie. La précieuse se mettait au lit pour se rendre intéressante et recevait son monde dans son alcôve richement ornée. Des abbés galants servaient d'introducteurs et faisaient l'éducation des jeunes gens qui voulaient s'initier aux usages de la société élégante. Un *alcôviste* avait la charge d'aider la maîtresse de la maison à faire les honneurs de la soirée et à entretenir la conversation. C'était une véritable institution de galanterie, et

(1) Voiture avait traité le même sujet, mais avec plus de talent. — Malleville, né en 1597, est mort en 1647. Boileau considère Gombauld, Maynard et Malleville comme les meilleurs artisans du sonnet. — Nous pourrions citer encore Ménage et Cotin, ces deux abbés galants auxquels la manie du bel esprit fit une réputation éphémère qui s'évanouit à l'apparition de Boileau. Molière leur a fait expier leurs délits poétiques dans la scène immortelle de *Vadius* et de *Trissotin*.

une autre *cour d'amour* où l'on discutait gravement les thèses les plus frivoles, regardant à la loupe les plus fugitives impressions du cœur pour y trouver *le fin des choses*. C'est toujours l'esprit français faisant tout passer au creuset de l'analyse ; seulement, au lieu de raisonner il imagine, et son inexpérience lui fait contracter l'affectation puérile d'un amour de tête sans réalité, sans profondeur et sans puissance.

II.

C'est de ces mœurs artificielles qu'est sorti le *roman héroïque* du dix-septième siècle, genre insipide qui dut son succès à l'esprit de coterie et dont personne aujourd'hui ne souffrirait la lecture. Nous nous sommes expliqué sur les anachronismes de la poésie, à propos des poèmes du moyen âge. On conçoit sans peine qu'Alexandre le Grand ait été transformé en chevalier dans un temps où la chevalerie ne se bornait pas à soupirer des vers et des propos galants ; mais montrer les héros de la Turquie, de la Grèce et de Rome vêtus en courtisans doucereux des ruelles, faire voyager les plus austères personnages de l'antiquité dans le pays du *Tendre*,

> Peindre Caton galant et Brutus dameret,

jeter le nom du Grand Cyrus au milieu des aventures d'un joli cœur sous les traits d'Artamène, c'est par trop se moquer de l'histoire et des lois de la vraisemblance. Ce choix des héros antiques affublés à la moderne est dicté par le besoin d'un cadre aussi éloigné que possible de la réalité contemporaine, ce qui donne toute liberté à la fiction. D'un autre côté, le monde imaginaire, n'ayant de puissance que quand il s'appuie sur la réalité, on évoque ainsi les figures glorieuses de personnages dont les noms s'imposent à l'imagination des hommes. L'ignorance de la foule est nécessaire pour faire admettre de tels anachronismes. Et voilà qu'en plein dix-septième siècle, alors que l'érudition avait propagé les lumières de l'antiquité, on écrit, non pour le peuple, qui ne comprend pas ce monde factice, mais pour la société la plus élégante de Paris, des romans sérieux où l'histoire est ridiculement travestie aux applaudissements de tout ce que la France comptait d'hommes éclairés. Les orateurs sacrés eux-

mêmes, Fléchier et Mascaron, ne dédaignaient pas d'emprunter des citations à M[lle] de Scudéry (1), à côté de *saint Augustin et de saint Bernard !* Faut-il que l'empire de la mode soit tyrannique pour que le sens commun ait subi de pareilles éclipses dans le pays du bon sens ! Combien la France avait besoin d'un Boileau et d'un Molière, pour ramener la civilisation et la littérature à la vérité que la fiction doit embellir, mais non dénaturer ! Toutefois, à part le ridicule de cette métaphysique galante et de ces aventures froidement sentimentales, ces romans étaient d'une grande pureté morale, et contrastaient singulièrement avec le dévergondage des mœurs. De là l'estime que professaient de graves orateurs pour ces frivolités pédantesques. Ajoutons qu'au point de vue littéraire, il y avait là des portraits bien frappés et des conversations comme on aimait à les faire dans les salons de l'époque. Le romancier prend son temps, mais il intéresse par l'art des détails et la vivacité du va et vient de la parole échangée.

La fausse chevalerie qui s'étale dans ces romans a sa source dans l'*Amadis de Gaule* dont les Espagnols s'étaient emparés au quatorzième siècle, et qu'ils avaient entouré de tout le prestige du merveilleux oriental et du mysticisme voluptueux de l'Espagne. C'est sous cette molle parure qu'*Amadis* fut accueilli à la cour brillante et licencieuse de François I[er]. La traduction de l'*Amadis* espagnol par d'Herberay des Essarts réveilla, au dix-septième siècle, le goût des fictions romanesques favorisé par l'amour des aventures qui servaient à alimenter la conversation des alcôvistes. De là tous ces longs romans, souvent insipides : les *Polexandre*, les *Pharamond*, les *Cassandre*, les *Cléopâtre*, les *Ibrahim*, les *Cyrus*, les *Clélie*, où Gomberville (2), La Calpre-

(1) Madeleine de Scudéry, née au Havre en 1607, morte en 1701, écrivit : *Ibrahim*, *Artamène*, ou le *Grand Cyrus* et *Clélie*. (ces deux derniers en dix volumes). On lui doit en outre des *Conversations sur divers sujets*, des *Entretiens de morale*, des *lettres*, des *fables* et des *Poésies*. Ses premiers romans parurent sous le nom de son frère qui y collabora par ses récits de batailles. On la surnomma *Sapho* et la *Dixième muse*. Elle était aussi laide qu'aimable.

(2) *Marin Leroy* DE GOMBERVILLE, né à Paris en 1600, mort en 1674. Poète et romancier. Citons, avec *Polexandre*, le roman d'*Alcidiane*, inspiré par le jansénisme de Port-Royal.

nède (1), M. et M[lle] de Scudéry, s'abandonnèrent à tous les écarts du bel esprit, selon leur caractère et les accidents de la vie.

III.

La prose, il fallait s'y attendre en France, travailla plus que les vers à se perfectionner. Mais aussi voyez quelle fut la condition des poètes dans la première moitié du dix-septième siècle. Attachés au service de la noblesse par les pensions, ils en subissaient tous les caprices. Les seigneurs, occupés de guerre et d'intrigues où ils cherchaient à élever leur fortune aux dépens de la royauté, aspiraient, pendant leurs loisirs, la fumée de l'encens que leur prodiguaient les poètes pour prix de leurs faveurs. Il n'y avait plus pour les favoris des Muses ni dignité personnelle, ni liberté d'inspiration. Aussi la *poésie lyrique* fut-elle impossible dans une pareille atmosphère, malgré le talent de Chapelain, de maître Adam Billaut, surnommé le *Virgile au rabot*, et de Sarrasin. L'usage de la flatterie, contracté dans les ruelles et les salons, était tellement général que les poètes encensaient leurs rivaux, dans des préfaces adulatrices, pour en recevoir à leur tour des louanges intéressées.

L'influence des grands seigneurs fut surtout fatale à la poésie sous la régence de Marie de Médicis. On a remarqué depuis le seizième jusqu'au dix-huitième siècle que les régences étaient un temps d'agitation et de désordre. C'est qu'elles détendent le ressort gouvernemental et affaiblissent le principe d'autorité en ouvrant la porte à toutes les ambitions. Sous la minorité de Louis XIII, on vit le féodalisme préluder à la Fronde par ses efforts pour dominer la royauté. L'ivresse de l'indépendance fit éclater des scandales comparables aux orgies de la régence du duc d'Orléans.

(1) *Gautier* DE COSTES DE LA CALPRENÈDE, né près de Sarlat vers 1610, mort en 1663. Romancier et poète dramatique. Ses principaux romans sont *Cassandre* et *Cléopâtre*. Partout se reconnait le gascon. Mais l'héroïsme y atteint des proportions gigantesques.

IV.

L'homme qui représente en littérature cette époque licencieuse est *Théophile* (1), imitateur de l'Italie et de l'Espagne, poète admirablement doué pour les grandes choses comme pour les petites, pour la poésie sérieuse comme pour la poésie légère, pour la prose comme pour les vers et plus encore que pour les vers. Sa facilité fut le piége où tomba son esprit de flamme pour se dissiper en fumée. Il avait commencé par l'hôtel de Rambouillet et il a failli finir par l'échafaud. Il eut dans ses malheurs une verve endiablée. Il a été trop châtié des désordres de sa vie et de ses écrits. Désormais attaché à deux vers ridicules (2) de *Pyrame de Thisbé*, qu'il traîne après lui comme deux boulets de forçat, son nom est l'objet des risées de la littérature. Il méritait mieux. Une seule chose lui manqua : la discipline. Il disait de Malherbe :

J'aime sa renommée et non point sa leçon.

Il aurait dû comprendre qu'il fallait aimer la leçon pour jouir de la renommée. Mais le siècle de Louis XIV n'avait pas seulement à lui reprocher l'inégalité de sa muse, les irrégularités de sa vie, la licence de certaines œuvres dont l'accusaient ses calomniateurs et dont il récusait la paternité, il y eut un autre grief encore : le dédain de la mythologie, que Théophile aurait voulu bannir du domaine de la poésie moderne. Vœu qui ne s'est réalisé que deux siècles plus tard. Grande vue qui rachète bien des défaillances et qui prouve que ce poète, malgré ses écarts, n'était pas dépourvu du sens critique.

(1) *Théophile* de Viau ou Viaud, plus connu sous son prénom de *Théophile*. Né près d'Agen, en 1590, mort en 1626. Les mémoires qu'il a écrits pour se défendre sont des modèles d'éloquence, et il a adressé à Louis XIII une ode qui l'égale à Malherbe.

(2) Ah ! voici le poignard qui du sang de son maître
S'est souillé lâchement ! il en rougit, le traître !

On pourrait y ajouter ceux-ci :

Conseillers inhumains, pères sans amitié,
Voyez comme ce mur s'est fendu de pitié !

CHAPITRE III.

RICHELIEU ET L'ACADÉMIE FRANÇAISE.

—

Richelieu, en domptant l'orgueil de la noblesse et en fortifiant la royauté et l'État, idole à laquelle il sacrifiait tout, même les intérêts de la religion, rétablit l'ordre et la discipline dans les lettres et fit faire un grand pas à la poésie, nonobstant le ridicule dont il s'est couvert comme littérateur. Dans la protection qu'il accorda aux lettres, il eut en vue son ambition et sa vanité plus que la gloire de la monarchie. Les poètes qu'il honora de ses faveurs devaient subir sa volonté de fer, et servir ses projets, sous peine de s'attirer sa disgrâce. Cependant, malgré ses tracasseries mesquines à l'égard de Corneille, Richelieu a contribué à la création de la tragédie française, comme nous le verrons tout à l'heure. Grand homme d'État, il fut le maître de la France, le représentant suprême de la monarchie avant Louis XIV ; car c'est lui qui régna sous le nom de Louis XIII.

Le plus grand service que Richelieu ait rendu à la littérature, est l'institution de l'*Académie*.

Elle fut bien modeste à sa naissance : c'était une simple réunion de quelques hommes de lettres chez le conseiller Valentin Conrart, où chacun lisait ses écrits pour s'éclairer des conseils de tous. Les principaux membres de cette petite société étaient Godeau, Gombauld, Desmarets, Chapelain, Malleville et Boisrobert. Le génie organisateur de Richelieu vit dans ce gland le germe d'un grand chêne. Il savait la puissance des lettres qui font resplendir l'éclat du trône et sans lesquelles les peuples n'auraient point de grandeur et point de nom, faute de poètes pour exalter les grands hommes et d'historiens pour en retracer les gloires. Il jugea d'un coup d'œil ce que gagnait l'autorité en s'emparant de l'institution naissante et en l'empêchant de devenir un foyer d'opposition. Boisrobert, confident du cardinal, fut chargé des négociations au nom d'un maître dont les conseils

étaient des ordres. L'Académie fut instituée, sous la protection du pouvoir, par lettres patentes en date du 29 janvier 1835. (1) Elle eut pour mission de veiller à la pureté de la langue et de la rendre capable de la plus haute éloquence. Le Parlement, craignant d'y voir une nouvelle institution gouvernementale, tarda deux ans à enregistrer les lettres patentes, et y mit cette réserve : « Que ceux de la dite Académie ne connaîtront que de l'ornement, embellissement et augmentation de la langue française et des livres qui seront par eux faits ou par autres personnes qui le désireront et voudront. »

Richelieu s'en fit déclarer le Protecteur et le Chef. Nul n'y était admis sans son agréation. La première séance se passa en discours ; mais, dès la seconde, le but et les moyens furent indiqués. Pour rendre la langue aussi pure qu'éloquente, il fallait d'abord en régler les termes par un dictionnaire et une grammaire qui en fixeraient la correction et le choix. Les règles des genres seraient déterminées ensuite par une rhétorique et une poétique qui serviraient de guide aux écrivains et aux poètes. Le dictionnaire fut la principale occupation de l'Académie. Elle ne fit ni grammaire, ni rhétorique, ni poétique. Plus tard seulement Fénelon, dans sa *Lettre à l'Académie*, donna sur les lois présidant aux différents genres, de lumineux conseils, aussi utiles à former le talent qu'à prévenir les écarts du génie. Richelieu, qui avait la prétention de gouverner les lettres comme il gouvernait l'État, aurait voulu que l'Académie sous sa tutelle exerçât une complète souveraineté sur la littérature. Bien qu'elle ne fût composée à son origine que d'hommes de peu de valeur, elle eut la double sagesse de ne pas revendiquer l'empire absolu des lettres et de ne pas abdiquer devant le pouvoir toute son indépendance.

Les *Sentiments de l'Académie sur le Cid*, si faibles qu'ils soient comme critique littéraire, prouvent du moins que ce corps savant se respectait assez pour tempérer la censure, et qu'il respectait assez le public pour ne pas nier toutes les beautés d'un poème salué de si chaleureuses acclamations. On pouvait prévoir dès lors que l'Académie n'entendait pas s'arro-

(1) La nomination d'un directeur, d'un chancelier et d'un secrétaire perpétuel était le pivot de son organisation. Son premier secrétaire perpétuel fut Conrart qui occupa ces fonctions pendant quarante ans.

ger le droit d'imposer en matière de langage des lois irréformables, sans tenir compte du sentiment public et de l'état de la langue, qui se fait trop d'elle-même pour qu'il soit donné à personne de la défaire et de la refaire à son gré.

Quel principe et quelle méthode l'Académie avait-elle à suivre? Le principe, il n'y en a qu'un : l'*usage*. Il faut s'étonner qu'on ait fait un si grand mérite à Vaugelas d'avoir reconnu qu'en fait de langue, l'usage est le grand maître, un maître impérieux qui n'a pas besoin d'avoir raison pour qu'on s'incline devant ses arrêts. Toute la difficulté est celle-ci : faut-il admettre tous les termes en usage et se contenter de faire l'inventaire de tous les mots employés par toutes les classes de la société, en y joignant la terminologie particulière des sciences, des arts et métiers ?

En procédant ainsi, on parviendrait à former un vocabulaire d'une grande richesse où tous les objets et toutes les nuances de la pensée trouveraient leur expression. Ce serait à l'écrivain de choisir, selon ses aptitudes, ses tendances et ses goûts. Mais ce n'est pas là méthode que devait suivre un corps constitué pour travailler à épurer la langue et à l'ennoblir. Pour l'épurer, il fallait procéder par choix.

Quel choix y avait-il à faire ? Au nom de l'Académie, Vaugelas qui en était l'oracle et qui fut le premier rédacteur du dictionnaire, distingue du mauvais le bon et bel usage. On voit de suite que c'est au point de vue littéraire et moral qu'il se place, et que le vocabulaire exclura forcément d'abord les termes qui n'appartiendront pas à la langue commune, les termes particuliers aux sciences, aux arts et métiers non entrés dans la circulation générale des idées ; ensuite les termes non reçus dans le langage des honnêtes gens. M. de Vaugelas, gentilhomme savoyard devenu homme de cour, considère comme étant le bon et bel usage les termes employés dans la conversation par *la plus saine partie de la cour* et ceux dont se servent les bons auteurs dans leurs écrits. Il sera tenu compte du langage de la ville de Paris, pour autant qu'il s'accorde avec celui de la cour. Quant aux expressions populacières et au langage de la province, il sera considéré comme non avenu. Tels sont les moyens d'épuration de la langue mis en œuvre par Vaugelas. Dans ses fameuses *Remarques sur la langue française* parues en 1647, il alla si loin qu'il flétrit du nom de *mauvais usage* toute la

langue burlesque, comique et satirique. Bien plus, des termes comme celui de *poitrine* sont déclarés contraires au bel usage, parce qu'ils sont populaires. Ne dit-on pas *poitrine de veau ?* Il n'y a pas jusqu'aux mots *vénération* et *souveraineté* qu'on ne doive exclure.

Et le P. Bouhours renchérissant sur Vaugelas trouvait inconvenante l'expression métaphorique *roi des peintres :* « Pour moi, dit-il, si je parlais de la sorte, *j'aurais peur de placer mal le roi, en le joignant avec les peintres et les poètes.* » (!!!) Voilà dans quel esprit l'Académie se préparait à la confection de son dictionnaire. Qu'en devait-il résulter ? Que ce vocabulaire serait le *vade mecum* des gens et des écrivains de cour, mais non celui de la nation française. Aussi la première édition du dictionnaire de l'Académie fut-elle une œuvre manquée qu'il fallait refondre. C'est ce qui a été fait. Vaugelas ne réfléchissait pas à l'éternelle mobilité de l'esprit humain qui modifie sans cesse les termes consacrés par l'usage. L'usage d'un temps n'est plus celui d'un autre. A chaque évolution des peuples, la langue se renouvelle comme les arbres au printemps renouvellent leur feuillage. Ce qui était de mode hier ne l'est plus aujourd'hui. Il y a cependant un fond immuable : c'est celui des idées générales qui font que tous les hommes s'entendent en matière de raison, de morale et de croyances. La langue du siècle de Louis XIV étant arrivée à une grande perfection dans cet ordre d'idées, Vaugelas n'avait pas tort de travailler à fixer cette langue. Ce que chaque siècle abandonne comme étant suranné et ce qu'il apporte avec lui, selon l'état des mœurs et le progrès des sciences et des arts, prend naturellement sa place dans le vocabulaire. L'Académie faisait bien de renoncer à ce qui était hors d'usage, comme elle fait bien, aujourd'hui encore, de n'accorder droit de bourgeoisie qu'aux termes éprouvés par un long usage, pour ne pas s'exposer à recevoir des termes contraires au génie de la langue, qui n'excitent qu'un engouement éphémère : nés d'un jour pour être oubliés le lendemain. Fénelon, dans sa *Lettre à l'Académie* que nous citions tout à l'heure, regrette tant de mots bien venus qu'on a eu tort de répudier si tôt et qui faisaient la vie et la grâce du discours. Oui sans doute, mais si le dictionnaire les répudie, on les retrouve dans les vieux auteurs, et les écrivains capables d'originalité savent les reprendre et les enchâsser dans leurs écrits, en dépit du dictionnaire. Dirai-je tant pis pour ceux

qui ne les comprennent pas ? Non, nous avons maintenant assez de lexiques et de commentaires de la vieille langue du seizième siècle, comme de cette partie de la langue du dix-septième qui n'entre plus comme monnaie courante dans la circulation. Les meilleurs dictionnaires seront toujours ceux qui contiendront le plus de mots possibles, les dictionnaires historiques de la langue, comme les meilleurs écrivains seront toujours ceux qui feront le meilleur emploi des termes assez consacrés par l'usage pour figurer dans la dernière édition du dictionnaire de l'Académie.

On accuse avec raison le siècle de Louis XIV d'avoir appauvri la langue à force de vouloir l'épurer. C'était déjà le reproche qu'on faisait à Malherbe qui, lui du moins, prenait la langue où on doit la prendre, pour être compris de tous : au sein du peuple. La langue littéraire du XVII[e] siècle avait le tort d'être trop exclusivement à l'usage de l'aristocratie. Aussi les écrivains les plus populaires sont-ils précisément les poètes qui ont conservé le plus de ces vieux termes pleins de naïveté et de saveur et les expressions familières du répertoire comique : vous avez nommé La Fontaine et Molière. Disons-le toutefois, si la langue solennelle de ce grand siècle classique n'a qu'un nombre restreint de termes et a trop souvent recours, pour ne point déroger, aux circonvolutions de la périphrase, il faut reconnaître que ces grands écrivains : Racine, Boileau, Fénelon, Bossuet, avaient assez de génie et assez d'art pour n'être point monotones, et qu'ils savaient racheter par de nouvelles alliances et combinaisons de mots la pauvreté relative de leur vocabulaire. Ils savaient trouver le mot vrai, juste et fort, au milieu des élégances et des délicatesses de la phrase, et leur style était le naturel vêtement de leur pensée. Quoi de plus ? Chose remarquable et bien digne d'être méditée : c'est quand l'idée s'appauvrit que la langue cherche le plus à s'enrichir de nouveaux termes. Il faut appliquer ici le vers de Boileau :

Souvent trop d'abondance appauvrit la matière.

Est-ce que la richesse des idées ne se concilie pas avec la simplicité de l'expression ? Ne faut-il pas plus d'art et de génie pour dire beaucoup de choses avec le moins de mots possible ? Voyez les combinaisons infinies que l'on fait en musique avec les sept notes de la gamme. Les mots nouveaux que le mouvement des

idées, l'état des mœurs, les progrès des sciences, de l'industrie et des arts mettent sans cesse en circulation ne peuvent pas pénétrer tous dans le dictionnaire de l'Académie, parce que beaucoup de ces mots sont destinés à tomber, en raison même des progrès incessants qui font succéder une idée à l'autre. Le vocabulaire d'un corps savant n'est pas fait pour recueillir toutes les épaves d'une civilisation. Les néologismes naissant de la fantaisie individuelle ne peuvent être accueillis dans un dictionnaire destiné à faire autorité. Les mots nouveaux qui expriment des idées et des choses nouvelles finissent toujours pas s'imposer à la longue. C'est pour cette raison que les éditions du dictionnaire académique n'apparaissent qu'à des intervalles plus ou moins longs, pendant lesquels la spéculation publique a le temps d'enregistrer les termes nouveaux dans des vocabulaires plus complets, à l'usage des contemporains.

L'Académie française mit du temps à produire sa première édition qui ne vit le jour qu'en 1694, (1) et bien lui en prit, car elle devait sans cesse refaire son œuvre pendant que se faisait la langue. A s'en tenir à ses travaux durant le siècle de Louis XIV, l'institution ne fut pas féconde. Ses lenteurs impatientèrent un de ses membres, Furetière, qui, profitant des travaux de ses collègues, publia sans leur aveu son dictionnaire à lui. Le procédé, peu délicat, fit un grand scandale au sein du docte corps. Le coupable fut expulsé, et s'en vengea par de piquants *factums* et des libelles en prose et en vers qui mirent les rieurs de son côté. Son dictionnaire d'ailleurs ne ressemblait guère à celui de l'Académie : il s'étendait aux termes particuliers des sciences et des arts, et il avait la prétention d'être universel. L'œuvre différait par son plan autant que par le choix des mots. Furetière suivait, non l'ordre par racines, mais l'ordre alphabétique que l'Académie elle-même adopta dès la deuxième édition de son dictionnaire. Les difficultés d'un vocabulaire de choix entrepris par tout un corps savant font assez comprendre la cause des lenteurs apportées à sa publication. Colbert ayant assisté un jour, nous dit Pellisson, l'excellent historien de la compagnie, à la discussion du mot *ami*, en 1675, sortit de la séance parfaitement édifié sur le temps qu'il fallait pour mener à bonne fin l'entre-

(1) La 2e édition parut en 1718, la 3e en 1740, la 4e en 1762, la 5e en 1798, la 6e en 1835, la 7e et dernière en 1877.

prise. Le dictionnaire de l'Académie, malgré sa confection laborieuse, était une œuvre à refaire : le plan par racines pouvait être rationnel, mais il était impatricable pour le public. Quant au choix des mots, on avait suivi les conseils de Vaugelas, non pas en rejetant les termes bas, mais en les distinguant des termes nobles. La partie burlesque dont Saint-Amant s'était chargé, y figurait honteusement avec sa marque de bassesse. La vraie langue populaire pouvait-elle compter, quand le peuple ne comptait pas ? On comprend qu'un siècle plus tard, l'Académie ait dit : « Il était indispensable d'ajouter au dictionnaire les mots que la Révolution et la République ont ajoutés à la langue. »

L'institution des prix d'éloquence et de poésie, qui dans l'avenir sera une arène si utile aux jeunes talents, fut frappée d'impuissance au dix-septième siècle par la nécessité où se crut l'Académie de se borner à donner pour sujet de concours : l'*éloge de Louis XIV*. Ce n'est qu'à partir de 1730 que l'on renonça à ces fades panégyriques dont l'odeur d'encens était tout le mérite. Plus tard, l'Académie, par l'extension donnée à ses prix et à ses concours, et par l'éloquence de ses discours de réception, modèles d'esprit, de mesure et de goût, dans l'éloge comme dans la critique, sera le plus précieux encouragement accordé aux jeunes écrivains, et la juste récompense du travail et du talent associés à la dignité de la vie. Sans doute l'esprit de caste et l'esprit de parti envahiront parfois le sanctuaire des lettres, au mépris du talent : on connaît l'histoire du 41e fauteuil. Mais l'Académie française (1) du moins ne sera plus, comme elle devait l'être dans la pensée de son fondateur, une institution de l'État, aux ordres du pouvoir : elle sera, malgré les concessions inévitables aux passions humaines, la gardienne vigilante des traditions du beau langage, et exercera dans la république des lettres la souveraineté de l'intelligence et de l'art, au milieu des transformations incessantes de la société.

(1) Les diverses académies ont été fondues dans l'*Institut* en 1795. Ce n'est qu'en 1816 que l'*Académie française* reprit son titre et son rang, sans cesser de former une des cinq classes de l'Institut.

CHAPITRE IV.

ESSAIS D'ÉPOPÉE.

—

Les genres les plus en vogue dans l'atmosphère des salons devaient être comme un reflet de la conversation française. De là, à côté du roman, l'épopée et le théâtre. Les premiers membres de l'Académie ne pouvaient manquer d'avoir la noble ambition d'emboucher la trompette héroïque.

Disons, avant d'aborder le drame, un mot des essais épiques conçus sous le règne de Richelieu. L'épopée primitive ne pouvait naître au dix-septième siècle, car la nationalité française, déjà fortement constituée, n'avait à combattre que des ennemis intérieurs. Les poèmes de ce siècle ne pouvaient donc appartenir qu'à l'épopée savante. A quelle source les poètes devaient-ils emprunter leurs sujets? La réponse n'est pas douteuse. L'épopée ne réussira jamais qu'à la condition de se conformer aux croyances des peuples. Les sujets chrétiens et nationaux s'imposaient d'eux-mêmes aux écrivains français. Le *Clovis* de Desmarets, le *Saint Louis* du père Lemoyne, la *Pucelle* de Chapelain, le *Moïse sauvé* de saint Amant, le *David* de Coras, sont des sujets inspirés par l'esprit moderne. A ce titre, ils méritent mieux que les dédains de Boileau. Ces œuvres cependant sont tombées dans l'oubli. A quoi faut-il en attribuer la cause? Au *mauvais goût* des auteurs et à l'imperfection de la langue, et non pas à l'insuffisance des sujets, ni même au manque de talent. Les premiers académiciens en effet avaient besoin de se réformer eux-mêmes avant de songer à former le goût des autres.

Je ne défendrai pas la mémoire de ***Desmarets*** (1) vouée au

(1) DESMARETS DE SAINT-SORLIN, né à Paris en 1596, mort en 1676, a écrit pour le théâtre plusieurs pièces dont la moins mauvaise se nomme les *Visionnaires*. Il est surtout connu par son poème de *Clovis* ou la *France chrétienne*. Il a passé d'une vie très relâchée à une dévotion excessive.

ridicule par le législateur du Parnasse. Saint-Sorlin eut la sotte prétention de placer les modernes au-dessus des anciens. C'est lui qui donna le signal de la *querelle des anciens et des modernes*, qui passionna les esprits pendant deux siècles, et fournit à Boileau l'occasion d'une œuvre supérieure de critique : ***Réflexions sur le traité du sublime de Longin***, en réponse à cet aimable auteur des contes de fées qui ont bercé notre enfance, Charles Perrault (1), descendu dans la lice, armé de son *Parallèle des anciens et des modernes*, mais qui n'avait guère en poésie plus de titres que Desmarets pour prouver la supériorité des modernes sur les anciens.

Quoi qu'il en soit de ses idées prétentieuses et paradoxales, Desmarets, poète médiocre, a un mérite inestimable à nos yeux, celui d'avoir compris l'absurdité du merveilleux païen dans la poésie moderne, et d'avoir revendiqué les droits du christianisme dans l'épopée, comme Théophile et Perrault.

Le père *Lemoyne* (2), en choisissant pour son héros Saint Louis, la plus grande gloire de la France au moyen âge, promettait de doter son pays d'un poème rival de la *Jérusalem*. Trois choses ont manqué au père Lemoyne pour créer une œuvre complète et durable : l'art de la composition, le goût et la connaissance intime de la langue. Quant au génie poétique, c'est-à-dire à l'imagination créatrice, il en était supérieurement doué. L'esprit de la critique en France a été jusqu'à nos jours hostile à la grande imagination. Ici cependant Boileau a eu la pudeur du silence : « Il est *trop poète* pour que j'en dise du mal, » tel est son jugement sur l'auteur de *Saint-Louis*. Chateaubriand, qui avait le génie épique, a rendu justice au père Lemoyne : « Ce poème informe, dit-il, a quelques beautés qu'on chercherait en vain dans la *Jérusalem*. »

Chapelain (3), homme d'une profonde érudition, qui passait

(1) Né à Paris en 1628, mort en 1700. Il a écrit deux poèmes : *Saint Paulin* et le *Siècle de Louis le Grand*. C'est lui qui a protesté avec le plus de conviction et d'énergie contre l'invasion du système mythologique dans la poésie française.

(2) LEMOYNE (*Pierre*), né en 1602 à Chaumont-en-Bassigny, mort en 1672. Il appartenait à la Compagnie de Jésus. Son poème de *Saint-Louis* ou *la Sainte couronne reconquise sur les Infidèles* est en dix-huit chants. Il a composé en outre les *Entretiens et lettres poétiques*.

(3) CHAPELAIN (*Jean*), né à Paris, en 1595, mort en 1674. Outre la

pour un excellent juge littéraire, mit *vingt ans*, dit-on, d'autres disent trente, à enfanter la *Pucelle*. Jamais sujet ne fut mieux choisi : Jeanne d'Arc est une des plus belles figures de l'histoire. Mais le poète avare, qui retardait l'apparition de son épopée pour jouir plus longtemps de la pension que lui avait accordée le duc de Longueville pendant toute la durée de la composition de son poème, eut beau remettre cent fois l'œuvre sur le métier, il ne parvint pas à plaire aux nobles dames qui consacraient alors les réputations (1), et Boileau, qui avait accepté la gloire de Voiture, immola Chapelain avec une verve d'esprit incomparable, mais où il entrait plus d'humeur que de justice. Chapelain était dépourvu du génie de la forme. Il n'avait pas de goût, chose étrange pour un savant. Généralement quand il veut être énergique, il est dur ; quand il veut être naturel, il est vulgaire ; quand il veut être sublime, il est enflé. Mais il ne manquait ni d'élévation ni de puissance. Si l'absence de mesure, d'élégance, d'harmonie dépare son poème, il atteint par endroits la grandeur épique ; et, sous le rapport de la conception, aucun poète français peut-être ne l'a égalé dans l'épopée. Bien plus, son *Ode à Richelieu* et d'autres pièces lyriques prouvent que, s'il avait eu la liberté de ses inspirations, il aurait pu surpasser dans l'*ode* tous ses contemporains. S'il fallait juger de l'imagination d'un poète par le lyrisme, Chapelain, sous ce rapport, serait supérieur à Boileau. L'auteur de la *Pucelle* eut de trop rares éclairs de génie ; mais on aurait tort de le juger sur les vers du satirique, qui n'a pas placé l'éloge à côté du blâme. On l'avait élevé trop haut, Boileau le fit descendre trop bas. La satire dépassait la vérité, en se rendant complice de cette société légère de la Fronde qu'ennuyait toute œuvre sérieuse.

Saint-Amant (2), autre victime de Boileau, a eu le tort

Pucelle, il a écrit des *Odes*, une traduction de *Guzman d'Alfarache* et des *Mélanges*. Son épopée devait avoir 24 chants. Il n'en parut que 12 du vivant de l'auteur. On a publié les 8 chants suivants en 1757. Les 4 derniers n'ont pas été imprimés.

(1) On connaît ce mot attribué tour à tour à Mme de Longueville et à Mme de Lafayette : « C'est beau, mais bien ennuyeux. »

(2) *Marc-Antoine Gérard*, sieur de SAINT-AMANT, né à Rouen en 1594, mort en 1661. Il a commencé par des pièces bachiques, le *Cabaret*, la *Chanson du débauché*, la *Crevaille*, les *Goinfres*, etc., pour finir par des pièces sérieuses : des odes, des sonnets et enfin son *Moïse sauvé des eaux*.

d'aborder l'épopée avec sa langue de taverne, faite pour célébrer la divinité du ventre et le vin de l'orgie. Ce poète était né pour écrire entre les pots et *charbonner de ses vers les murs d'un cabaret*. On vante son esprit dans ce genre, qui n'est pas toujours celui des honnêtes gens. Mais que venait donc faire dans le temple sacré cette muse avinée? Saint-Amant ne connaît évidemment pas la religion qu'il chante. Est-ce l'ignorance de la noblesse du langage qui lui fit adopter, par crainte de l'argot du cabaret, ces périphrases insipides à décourager les précieuses de Molière elles-mêmes? Les récits se traînent péniblement dans les détours de la phrase; les descriptions sans relief se perdent en détails puérils. Boileau, en le poursuivant de ses traits moqueurs, lui a reconnu du génie. Il n'avait que celui du grotesque. Saint-Amant a été le précurseur de Scarron non-seulement dans ses pièces bachiques, mais jusque dans son poème du *Moïse sauvé* où il est burlesque sans le savoir et sans le vouloir, bien que les hasards de l'inspiration lui aient fait trouver par endroits maints traits de grandeur.

Coras (1), plus maltraité encore par Boileau, ne méritait pas tant de sévérité. Les vers du *David* cités par Chateaubriand révèlent un talent riche et flexible auquel il n'a manqué qu'un peu plus de culture pour réaliser une œuvre d'art complète.

Faut-il parler ici d'*Alaric*, poème où Scudéry (2) prétend faire le tableau de Rome vaincue par les barbares:

> Je chante le vainqueur des vainqueurs de la terre.

Ce style prétentieux au début d'un poème, cette intempérance de langage, cette *abondance stérile*, cet abus du bel esprit se donnant des airs de matamore, méritaient bien le fouet de Boileau. Et il faut répéter avec lui:

> Bienheureux Scudéry, dont la fertile plume
> Peut tous les mois sans peine enfanter un volume!
> Tes écrits, il est vrai, sans art et languissants,
> Semblent être formés en dépit du bon sens;
> Mais ils trouvent pourtant, quoi qu'on en puisse dire,
> Un marchand pour les vendre et des sots pour les lire.

(1) Coras (*Jacques*), né à Toulouse en 1630, mort en 1677, ministre calviniste, auteur de 4 poèmes bibliques: *Jonas* ou *Ninive pénitente*, *Josué*, *Samson*, *David*.

(2) *Georges* de Scudéry, né au Havre en 1601, mort en 1667.

Personne ne le lit plus aujourd'hui. Il avait pourtant, comme Théophile, une forte imagination et une veine inépuisable. Dans son poème d'*Alaric*, comme dans ses tragédies, il y a de beaux vers, malheureusement noyés dans un déluge d'expressions oiseuses et frivoles, une verbosité banale et vide qui oblige le lecteur à sauter à tout moment les pages. Scudéry était incapable de choisir. Il tombait en extase devant ses moindres vers, et c'est pour lui aussi que Boileau a dit :

> Un sot, en écrivant, fait tout avec plaisir ;
> Il n'a point en ses vers l'embarras de choisir ;
> Et, toujours amoureux de ce qu'il vient d'écrire,
> Ravi d'étonnement, en soi-même il s'admire.

Scudéry a tout gâté par sa facilité merveilleuse et son outrecuidance. Malheur au talent, malheur au génie même qui ose défier le temps par une vaine prétention à la fécondité !

La manie épique avait fait perdre la tête à tant de gens, que les cloîtres eux-mêmes s'en mêlèrent et firent parler aux saints, dans leur commerce avec le ciel, le langage le plus raffiné de la galanterie moderne.

L'influence de Ronsard se faisait sentir chez la plupart de ces écrivains par la *précipitation du travail* et les négligences qui en sont la suite, écueil fatal au génie lui-même. Si aucun chef-d'œuvre épique n'a paru dans cette première moitié du dix-septième siècle, il ne faut donc l'attribuer qu'au talent incomplet des auteurs, et non au génie chrétien. En présence de ces tentatives infructueuses, Boileau a prescrit l'emploi du *merveilleux païen*, anachronisme absurde, qui a rendu stérile la muse de l'épopée au siècle de Louis XIV, et détourné Racine d'un genre de poésie où il aurait pu créer des chefs-d'œuvre, s'il avait appliqué son genie à l'étude des traditions nationales de la France et de l'Europe au moyen âge.

CHAPITRE V.

LE THÉATRE.

État de la scène à l'avènement de Corneille et considérations sur la tragédie française.

I.

Le seul genre parfaitement conforme au génie du siècle était le drame sous sa double forme *tragique et comique.*

Partout nous avons vu la protection des gouvernements nécessaire au développement du drame, dans ses conditions internes et externes. Le triomphe de la monarchie au seizième et au dix-septième siècle, et l'activité dévorante provoquée par les découvertes qui mettaient les peuples en communication et amenaient un continuel échange d'idées, avaient fait surgir le drame dans toute l'Europe. Les traditions reprenaient leur empire, et la liberté dirigeait l'esprit vers l'étude des sentiments de l'âme. L'alliance de l'autorité et de la liberté s'était consommée en France dans la personne de Henri IV. Menacée par l'esprit d'indépendance des grands seigneurs, la monarchie ne fit que grandir sous l'ascendant de Richelieu et de Mazarin. Et quand Louis XIV prendra les rênes du pouvoir, le principe d'autorité royale et ecclésiastique sera librement accepté par la nation avide de sécurité et de repos.

Le théâtre, échappant aux cercles littéraires qui l'avaient tué à Rome sous le règne d'Auguste et des empereurs, se produisit au grand jour devant un public généralement peu sensible à l'esprit de coterie, et que l'accent du cœur pouvait seul émouvoir. C'est ainsi que la poésie rentra dans la nature et dans la vérité. Néanmoins les *ruelles* exercèrent une heureuse influence sur les premières représentations théâtrales du dix-septième siècle. Les moralités, le farces de la *Basoche* et des *Enfants sans souci*, en se perpétuant dans la comédie imitée des Romains et des Italiens, apprirent à parler un langage honnête. Les per-

sonnes de distinction, qui commencèrent à fréquenter le théâtre, imposaient aux acteurs le respect des convenances.

Mais c'est la tragédie qui, dès le règne de Richelieu, obtint la faveur des classes élevées de la société. Le théâtre classique restauré par Jodelle, ce païen sans âme qui méconnaissait l'esprit religieux des générations nouvelles, le théâtre classique, avant de s'implanter en France au mépris de la civilisation chrétienne, fit place à l'imitation espagnole. Alexandre Hardy traduisit plutôt qu'il n'imita Cervantès et surtout Lope de Véga, dont il eut la fécondité et l'audace. Tout son mérite fut dans l'énergie castillane, dans les coups de théâtre, dans l'habileté de la mise en scène. Le langage des *ruelles*, dédaigné par l'intrépide plagiaire du théâtre espagnol, trouva son interprète dans Théophile, qui introduisit sur la scène, dans sa tragédie de *Pyrame et Thisbé*, tous les raffinements de la galanterie. Scudéry, dans l'*Amour tyrannique* (1), suivit la même voie avec le même succès de coterie ; mais le dogme des unités commençait déjà à renouer la tradition classique. Une fourmilière de poètes de second ordre se consacrèrent au théâtre qui avait le don d'attirer la foule. Parmi eux se distinguent Mairet (2), l'auteur de la *Sophonisbe*, qui a tous les défauts de l'Italie et de l'Espagne, et parfois leurs qualités ; Tristan (3), qui sut trouver des accents pathétique dignes de Racine ; Du Ryer (4), auteur de *Saül*, et d'une

(1) Ses autres tragi-comédies sont *Lygdamon et Lydias*, le *Trompeur puni*, le *Vassal généreux*, la *Comédie des comédiens*, *Orante*, le *Prince déguisé*, le *Fils supposé*, la *Mort de César*, *Didon*, *l'Amant libéral*, *Eudoxe*, *Andromire*, *Ibrahim*, *Arminius* et *Axiane*. Il a fait en outre, sans compter *Alaric*, le poème du *Temple*, *Poésies diverses* et ses fameuses *Observations sur le Cid* qui firent déférer la pièce à l'Académie.

(2) MAIRET (*Jean*), né à Besançon en 1604, mort en 1686, écrivit des pièces pastorales inspirées par l'*Astrée*. Sa *Sylvie* écrite à 17 ans était pleine de pointes à l'italienne. Il n'est plus connu que par la *Sophonisbe*, qui la première appliqua les règles prescrites par Chapelain comme étant celles d'Aristote.

(3) TRISTAN L'HERMITE (*Pierre*), né 1601, mort en 1655, au château de Souliers (Marche) eut au théâtre de grands succès dans ses tragédies *Marianne*, *Penthée*, la *Mort de Sénèque*, etc. Sa *Marianne* avait fait verser des larmes à Richelieu.

(4) DURYER (*Pierre*), né à Paris, les uns disent en 1605, les autres en 1609, mort vers 1659, a composé beaucoup de tragédies, qui lui ont fait un nom, mais qui n'ont pas empêché l'auteur de vivre dans la misère. Il a cependant fait partie de l'Académie française. On a de lui une bonne traduction des œuvres de Cicéron.

tragédie d'*Esther*, déjà bien supérieur à ses émules dans la conduite de ses pièces et dans la facture des vers, mais qui perd son énergie en se laissant aller à la *morbidezza* italienne ; Rotrou (1) enfin, auteur de *Wenceslas* et de *Saint Genest*, un instant rival de l'auteur du *Cid* par la vigueur des caractères heureusement imités de l'Espagne.

La tragédie était en progrès, mais aucun chef-d'œuvre n'avait encore vu le jour, quand apparut Corneille. Désormais le drame classique va prendre possession de la scène. Le dogme des *unités* reçoit sa consécration et s'impose comme la condition suprême de l'art dramatique. Cette règle n'est nullement essentielle à la constitution du drame moderne. Chez les Grecs, c'était une loi nécessaire, puisque le chœur ne quittait jamais la scène ; mais la création des entr'actes a changé les conditions du drame. La loi des unités de temps et de lieu — je dis *de temps et de lieu*, car l'unité d'action est commandée par l'intérêt qui s'affaiblit en se partageant — la loi des unités de temps et de lieu est purement *conventionnelle*. La nature, dans les situations dramatiques, ne demande qu'une chose : l'*émotion*. Pour cela l'unité d'action est indispensable, mais nullement les unités de temps et de lieu. Prétendre le contraire, c'est effacer d'un trait de plume le théâtre de Shakspeare et de Caldéron, de Goethe et de Schiller, qui, pour produire des chefs-d'œuvre, ne se sont pas inquiétés des lois d'Aristote. Maintenant donnerons-nous tort à la tragédie française de s'être conformée à ces lois sévères ? Non, puisque tel était le goût de la nation. Quand je dis la nation, j'ai tort, car le théâtre du dix-septième siècle était moins fait pour le peuple que pour les cours et la haute société. Aussi quelles furent les conséquences de l'adoption non-seulement des principes, mais des personnages du drame antique ? Quand le peuple, avec lequel il faut compter aujourd'hui, assiste à la représentation d'une pièce de Corneille ou de Racine, si les acteurs n'ont pas le talent de renoncer aux allures déclamatoires de la tragédie, la foule n'y retourne pas une seconde fois. Il a

(1) ROTROU (*Jean*), né à Dreux en 1609, mort en 1650. Il a précédé Corneille ; mais ses trois meilleures pièces ont été composées après le *Cid*. Ces pièces sont le *Martyre de Saint Genest* (1646), *Wenceslas* (1647) et *Cosroès* (1649). Il a écrit une quarantaine de pièces dramatiques empruntées aux théâtres grec, latin, italien et espagnol.

fallu le génie de Rachel pour ressusciter de nos jours le théâtre tragique du grand siècle. Et, à vrai dire, l'ambroisie de ces beaux vers ne peut être savourée que par les littérateurs et les esprits cultivés. Bientôt la tragédie classique ne quittera plus les bancs du collége et le cabinet des hommes de goût. Ce sera de la tragédie en portefeuille, comme celle des Romains. D'où vient ce résultat ? C'est qu'on n'y sent pas assez la fibre nationale et chrétienne. On y sent bien la vérité humaine dans la peinture des caractères. Mais si l'on ne veut pas faire regretter au peuple l'absence des situations poignantes qu'il affectionne, il faut le circonvenir par tous les chemins qui vont au cœur. Or, ce monde de l'antiquité est trop étranger à nos mœurs pour que le peuple en soit vivement impressionné : il se figure à peine que ce sont là des hommes. Il n'y voit que des abstractions parlantes. Le choix des personnages antiques était donc pour la tragédie une cause d'impopularité. On marcha précisément à l'encontre des vrais principes de l'art, qui exigent que les personnages parlent un langage conforme à l'esprit du pays et du siècle auxquels ils appartiennent. De là ces anachronismes qui firent donner le costume français, les mœurs et l'esprit du siècle de Louis XIV aux héros de l'antiquité païenne. On s'élève contre ces anachronismes sans songer qu'ils sont la condition même du succès. Il y avait moyen de les éviter : c'était de faire monter sur la scène les héros chevaleresques du moyen âge. Là pouvait s'exercer sans invraisemblance la galanterie moderne. Peut-être craignait-on de déplaire à Richelieu et à Louis XIV en réveillant les souvenirs de l'héroïsme féodal. Le besoin de discipline courbait d'ailleurs les poètes sous le joug des règles les plus étroites. Le choix des héros espagnols était préférable à celui des héros antiques, par conformité avec l'esprit moderne. Mais on s'exposait à être plus espagnol que français, ce qui est arrivé à Corneille. A l'exception du *Cid* et du *Menteur*, le père du théâtre français ne produisit rien d'original en marchant sur les traces des Espagnols. La raison en est simple : l'observation des règles du théâtre classique de l'antiquité unie à l'imitation du théâtre espagnol formait une alliance d'éléments disparates dont il était impossible de faire un tout homogène. Chez les anciens, les passions des personnages amenaient une situation qui offrait peu d'incidents. Les bornes de l'action, restreintes par la loi des unités, faisaient sacrifier les situations au développement des

caractères. Les Espagnols, au contraire, sacrifiaient les caractères aux situations. Provoquer la curiosité, la surprise, la terreur, par l'accumulation des incidents, tel était le système dramatique des Espagnols. Était-il possible d'appliquer à ce système la mesure classique ? Non, c'était associer les contraires. C'est à ce jeu fatal au génie que Corneille usa ses facultés, après avoir produit ses rares chefs-d'œuvre.

La loi des unités qui nuisit à l'originalité française, en s'unissant au système tragique des Espagnols et en faisant sacrifier les sujets modernes aux sujets antiques, ne produisit-elle donc aucun heureux résultat ? Elle produisit le plus grand de tous, celui de satisfaire les âmes délicates en substituant l'analyse du cœur humain aux coups de théâtre. On laissa aux anciens, dans l'expression des sentiments de la nature, ce qui n'appartenait pas à l'homme de tous les temps. La couleur locale fut subordonnée à l'éloquence des passions. C'est ainsi que la tragédie fut assise sur un fondement durable et qu'elle resta française, c'est-à-dire universelle. Elle peut ne pas plaire au peuple, faute d'interprètes capables d'en saisir et d'en faire comprendre les beautés, mais elle fera toujours les délices de ceux qui consacrent dans la postérité les œuvres du génie. Les deux grands représentants de la tragédie au dix-septième siècle, en se soumettant aux règles classiques de la Grèce, sont d'ailleurs parvenus à créer les deux plus belles tragédies du théâtre français et peut-être du monde, *Polyeucte* et *Athalie*. Et, circonstance admirable, ces deux chefs-d'œuvre sont inspirés par le christianisme !

Ces préliminaires étaient indispensables pour apprécier le caractère et les tendances du théâtre français, dont Corneille est le créateur.

II.

CORNEILLE.

On ne comprend le génie des hommes de mémoire, qu'en les replaçant dans leur milieu. Il semble, au premier aspect, que Corneille serait toujours Corneille, quelque part qu'il fût né. C'est une erreur. Le germe de nos vertus comme de nos vices est aux lieux comme au temps où l'esprit et le cœur se sont formés.

Pierre Corneille naquit à Rouen le 6 juin 1606. C'est là l'unique et vrai théâtre de sa vie. Il n'en sortait que pour faire monter ses pièces à Paris. Son père, avocat du roi à la table de marbre de Normandie, le destinait au barreau pour lequel il n'était point fait. Non que le talent lui manquât : il avait reçu une forte éducation dans sa famille et au collège des Jésuites. Et ses drames ont montré s'il savait plaider la cause du devoir. Mais, outre que Corneille n'eût jamais réussi, l'eût-il voulu, à soutenir le *pour et le contre* dans des procès vulgaires, la nature, comme la trempe de son esprit, l'avait condamné aux travaux silencieux du cabinet, au fond de sa province. Il était lourd et gauche, modeste et timide, et sa conversation entrecoupée révélait un embarras de langue dont il ne put se défaire. On ne doit pas s'étonner si un jour, dans la voiture publique qui l'amenait à Paris, deux hommes disputèrent devant lui du mérite de Corneille et de Racine, sans soupçonner le grand poète dans ce bourgeois de commune apparence qu'ils prirent pour un marchand. Caractère fier d'ailleurs, qui a dû bien souffrir de s'abaisser parfois, pour soutenir les siens, au rôle de courtisan.

Il épousa, en 1640, Marie de Lamperière, fille du lieutenant-général des Andelys, en Normandie. Elle était, paraît-il, aussi étrangère que l'épouse de Racine à toute littérature. C'était assez pour elle d'être une bonne ménagère et une bonne mère de famille. Ils eurent six enfants. Les fils de Corneille furent soldats ou prêtres, et celle de ses filles qui ne se maria pas, entra en religion. A la mort de son père, il se chargea du soin d'entretenir sa famille et recueillit chez lui son frère Thomas Corneille. Rien d'étonnant à coup sûr s'il ne connut pas la richesse. Mais il avait fait de son foyer l'asile de toutes les vertus du chrétien, de l'époux, du père et du frère, par lesquelles il fit l'apprentissage des vertus de ses héros sans faiblesse ; de même que sur la terre des descendants de Rollon, autant que dans Sénèque ou dans Tite-Live, il puisait la vigueur de son patriotisme romain.

Sa vieillesse fut triste : Racine, son rival, l'avait éclipsé, et le grand homme n'avait pas trouvé l'aisance dans ses succès dramatiques. Mais il avait trouvé la résignation en traduisant l'*Imitation du Christ*. Peu s'en fallut qu'il ne connût la détresse au bord de la tombe, par suite d'un retard dans le service de sa pension. Boileau, en rougissant, réclama pour lui une aumône à Louis XIV. C'est dans cet état voisin de la misère qu'il mourut le 1er octobre 1684.

Voilà l'homme et sa vie dans toute leur simplicité. Voyons maintenant le poète.

L'amour, le grand inspirateur, alluma sa muse. A vingt-deux ans, il écrit un sonnet à une personne dont il s'est épris : M[lle] Milet. Il imagine de lui consacrer une petite comédie qui finit, comme elles finissent toutes, par un mariage. Il sait déjà manier l'intrigue : la pièce réussit au delà de ses espérances. Il ne connaît pas encore les règles du genre ; mais il ne tardera pas à s'en pénétrer. On trouvait trop simple l'intrigue de *Mélite* ; il écrit *Clitandre*, tragi-comédie où il montre son aptitude à forger des intrigues compliquées. La *Veuve* annonce déjà la comédie de mœurs. Puis, dans les pièces suivantes : la *Galerie du Palais*, la *Suivante*, la *Place royale*, l'*Illusion comique*, il fait voir sa souplesse et sa fécondité d'invention, et son style a déjà autant de naturel que d'enjouement. Ces premières productions néanmoins, faites à l'italienne et à l'espagnole, portaient encore le cachet du *bel esprit* et de l'hyperbolisme, qui alors étaient le double élément des succès de théâtre. Mais le poète n'avait pas tardé à comprendre combien la licence, les subtilités et le désordre de composition de la comédie du temps répugnaient au bon sens national. Et, ce qui fait son plus grand mérite, il a banni de la scène comique la vieille immoralité du moyen âge. Quand il plut à Richelieu de prendre la poésie dramatique sous sa protection, pour imprimer sa pensée à la littérature comme à la politique, Corneille fut choisi avec Boisrobert, Colletet, Desmarets, de l'Étoile et Rotrou, pour arranger les plans élaborés par Son Éminence. Plusieurs pièces parurent sous le patronage du grand homme d'État, qui s'entendait mieux à faire des plans de campagne qu'à enfanter des œuvres d'art. Nous savons, par son admiration pour six vers ridicules de Colletet (1), ce qu'il faut penser de ses velléités de littérateur. *Mirame*, qu'il avait composée, en collaboration avec Desmarets, signataire de la pièce, *Mirame*, qui avait tant coûté à la France, fit voir à quelle médiocrité était

(1) Colletet (*Guillaume*), né à Paris en 1598, mort en 1659. Ses sonnets à la manière de l'école de Ronsard étaient très goûtés de Richelieu et de la noblesse. Il y avait aussi en lui un critique qui a composé les œuvres suivantes : *Traité de la poésie morale — sur le sonnet — sur le poème bucolique*. C'était malheureusement un ivrogne. Il s'est appauvri au point d'être forcé d'épouser successivement ses trois servantes.

condamné l'art dramatique, si Corneille, en s'avisant de modifier un canevas du maître, ne s'était attiré sa disgrâce. Le poète, rendu à l'indépendance de sa pensée, se livra tout entier à l'étude de la tragédie. Sénèque et l'Espagne furent ses guides. Déjà le *moi* de sa *Médée* (1) avait révélé la vigueur de son génie et l'héroïsme de la personnalité humaine sur laquelle il allait fonder son système tragique. Mais la pensée française ne s'était pas encore dégagée des entraves de l'imitation ; c'est en 1636 qu'il fut donné à la France d'applaudir son premier chef-d'œuvre dramatique : *le Cid*. Et ce qui ajoute à l'importance de cette date mémorable, c'est que le sujet de la pièce était espagnol. Comment Corneille parvint-il à lui donner une forme originale ? De deux manières : d'abord en simplifiant l'intrigue et en la subordonnant au développement des passions ; ensuite en abandonnant le caractère purement local du sujet pour mettre en relief le caractère humain et français. Expliquons-nous.

Il y avait dans les mœurs primitives de l'Espagne je ne sais quel mélange d'héroïsme sauvage et de fanatisme religieux qui n'allait pas au tempérament français. En outre, la réalité s'étalait dans le drame de Guillen de Castro avec une rudesse et une grossièreté que repoussait la civilisation du dix-septième siècle. Les situations physiques, avec tout l'attirail de la guerre, étouffaient les situations morales. Corneille négligea le côté extérieur, c'est-à-dire tout ce qui n'était fait que pour les yeux et pour l'imagination, et fit ressortir le côté moral : la lutte des passions. La fierté hautaine et l'orgueilleuse indépendance des seigneurs espagnols du moyen âge étaient en harmonie avec les sentiments de la noblesse sous Richelieu. Le *point d'honneur*, l'humeur belliqueuse, en un mot l'héroïsme moderne uni à l'amour véritable, voilà le caractère français et humain que Corneille imprima à ses héros. L'exagération castillane a disparu pour faire place à des sentiments vrais, mais raisonnés. La galanterie, qui n'a rien de tragique, n'étouffe plus l'accent du cœur. L'esprit n'intervient que pour en modérer les élans. La grande nouveauté de Cor-

(1) On connaît ce trait célèbre :

Votre pays vous hait, votre époux est sans foi,
Dans un si grand revers, que vous reste-t-il ?

MÉDÉE.

Moi,
Moi, dis-je, et c'est assez.

neille, c'est d'avoir exposé sur la scène *le combat du devoir et de la passion* et le douloureux triomphe du devoir. Voilà ce qui fait la beauté du rôle de Chimène luttant contre son amour au nom du devoir qui lui défend d'épouser le meurtrier de son père. Ce combat est émouvant, parce qu'on y reconnaît la vie de l'âme. Et cette vérité humaine, embrassant tous les temps et tous les pays, est souverainement française, car elle présente cette analyse raisonnée des passions où l'esprit et le cœur interviennent tour à tour et à la fois, et conservent ainsi jusque dans l'explosion la plus chaleureuse des sentiments intimes un caractère réfléchi et profond qui en augmente la puissance. L'admiration est le but que poursuit Corneille dans la tragédie ; la lutte du devoir et de la passion en est le ressort ou le moyen.

L'amour n'est qu'un plaisir, l'honneur est un devoir.

Tout le système de Corneille en ses chefs-d'œuvre est dans cette formule. Corneille ne veut pas étaler sous nos yeux le spectacle de nos faiblesses ; il veut nous montrer nos grandeurs. Son génie éclata dans *le Cid* avec une telle puissance que, dès les premiers vers, un frémissement d'enthousiasme parcourut la salle et fit comprendre aux spectateurs qu'un chef-d'œuvre était né, le premier chef-d'œuvre de la scène et de la poésie françaises. Le succès ne fut pas un instant douteux. Quel moment ! Rien n'y manqua ; et l'envie fit entendre ses cris discordants au milieu de ce concert unanime d'éloges qui saluait l'avénement de la tragédie française. Scudéry, faisant de sa plume une épée, pourfendit l'œuvre du grand tragique avec ces airs de matamore qui lui étaient familiers. L'écho des acclamations de la foule troubla le sommeil du cardinal : Richelieu, sottement jaloux du triomphe d'un poete qu'il avait déclaré *sans esprit de suite*, sentant peut-être aussi dans ces accents d'indépendance se réveiller l'orgueil de la noblesse, déféra la pièce à l'Académie, pour qu'elle en fît un rapport. Le jugement de la docte compagnie, rédigé par Chapelain, fut aussi modéré qu'il pouvait l'être, et sa sévérité tempérée trompa l'attente du maître. Le public vengea le poète des clameurs de l'envie, et l'œuvre attaquée devint un type de beauté idéale. *Beau comme le Cid* fut une expression consacrée.

Cette pièce, disait Richelieu avec son entourage, n'est faite que pour plaire *aux ignorants*. C'est la prétention des artistes et des

rhéteurs de prétendre que seuls ils sont juges des œuvres d'art et de récuser le jugement de la foule. S'il s'agissait d'œuvres artistiques, poétiques ou savantes destinées à un public d'élite, on comprendrait cette prétention. S'agit-il au contraire d'une pièce de théâtre ou d'un roman, peinture de mœurs ou de passions, c'est à tout le monde que ces œuvres s'adressent et par conséquent tout le monde est appelé à se prononcer sur la nature des sentiments que le poète met dans le cœur et sur les lèvres de ses personnages. La langue y doit être aussi à la portée de toutes les intelligences. La palme est à celui qui parvient à plaire aux artistes comme à la foule. Mais s'il appartient aux esprits cultivés de mieux saisir les beautés et les défauts de ces œuvres d'art, nous sommes d'avis que, quand la foule a prononcé, les artistes et les savants n'ont point le droit, en vertu de certaines règles préconçues, de s'insurger contre l'approbation publique. La critique n'a que deux choses à faire : montrer pourquoi l'œuvre a réussi et montrer en quoi elle est défectueuse, au point de vue de la raison, du goût et du langage. Quant à déclarer qu'une pièce goûtée du public est absolument mauvaise, tandis que telle autre condamnée par le public est excellente, parce qu'elle est conforme aux conventions des artistes et aux règles des savants, c'est une doctrine fausse, car le but qu'il s'agit d'atteindre au théâtre comme dans un roman, c'est précisément ce qui est à la mesure de tous : l'intérêt, l'émotion, la vérité des mœurs et la vérité du cœur humain.

En vain contre *le Cid* un ministre se ligue,
Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue.
L'Académie en corps a beau le censurer,
Le public révolté s'obstine à l'admirer.

Ce qui, dans le *Cid*, devait particulièrement déplaire au cardinal, c'est le duel. On sait combien Richelieu s'était montré sévère pour ces combats singuliers mis à la mode par la noblesse des premières années du règne de Louis XIII. Un grave magistrat de nos jours dans un écrit contre le duel, accuse le *Cid* d'avoir favorisé cette manie homicide. Non, le *Cid* n'était pas fait pour pousser au duel comme *Werther* poussait au suicide, par la raison que le duel de Rodrigue avec don Gormas n'est pas une maladie, mais un devoir. J'entends d'ici l'objection. Le duel, un devoir ! Pour l'honneur castillan, au moyen âge, oui, c'est ainsi qu'un fils comme Rodrigue devait venger son père.

Ce n'est que dans le sang qu'on lave un tel affront,
. . . . Meurs ou tue.

Mais le respect de la vie que la religion commande ; mais le respect de la loi que la société prescrit ; mais l'inanité de la réparation, si l'épée donne droit à l'offenseur ! Nous le savons, et nous n'entendons pas nous mettre au-dessus des lois. Mais l'honneur a ses exigences ; ceux qui le tuent, tuent plus que la vie. *Et propter vitam, vivendi perdere causas.*

Plaçons-nous dans l'ordre idéal. Considérons l'homme en sa primitive grandeur ou en celle qu'il a rêvée. Peut-il supporter l'outrage fait à son honneur, sans s'armer lui-même pour le défendre ? Non. Poétiquement donc, il ne s'agit pas de savoir si le duel est légitime : il s'impose. Au point de vue de la civilisation morale, toute autre est la question. Les lois, quelle que soit leur sévérité, ont toujours raison contre « ce préjugé féroce qui, comme dit Rousseau, met toutes les vertus à la pointe de l'épée et n'est propre qu'à faire de braves scélérats. » Seulement il y a des questions d'honneur que ne tranchent pas les tribunaux, et où l'état des mœurs ne permet pas à l'offenseur de se soustraire sans réparation à la responsabilité de ses actes.

Richelieu n'a pas longtemps gardé rancune ; car, trois ans plus tard, il aplanissait les difficultés qui s'opposaient au mariage du poète. C'était beau, et c'était grand.

L'homme d'État, malgré ses mesquines jalousies, a rendu, sans le vouloir, deux grands services à Corneille, en offrant à son imagination une image imposante de la force, de la grandeur de la patrie, de l'énergie du pouvoir, et en lui suscitant une critique qui l'avertissait de se tenir en garde contre l'enivrement du succès. Mais la censure académique produisit un résultat regrettable, au point de vue national : celui d'éloigner le poète des sujets modernes, pour lui faire emprunter ses personnages à l'antiquité païenne. Les critiques avaient invoqué contre lui l'autorité d'Aristote. Ils voulaient donc réduire la tragédie française au calque de Jodelle et étouffer l'originalité du génie ! Renouons la chaîne des temps, présentons à l'homme la plus parfaite image de lui-même ; mais soyons avant tout de notre pays et de notre siècle, si nous voulons exercer une action puissante sur les idées et sur les mœurs. Rien n'est plus antipathique à l'esprit de l'antiquité grecque que ces procédés d'emprunt qui marchent au

rebours de la civilisation, en forçant le poète à renoncer aux traditions nationales et religieuses qui forment le glorieux héritage transmis par nos aïeux. Aussi la tragédie française, malgré la superstition du pédantisme pour les théories d'Aristote, n'eut-elle jamais rien de commun avec la tragédie grecque, si ce n'est la loi des unités et l'analyse des sentiments et des passions. Les chœurs furent abandonnés avec les masques et le cothurne, la division des actes et des entr'actes définitivement consacrée, l'exposition savante substituée au prologue, l'élégance à la simplicité, l'esprit à l'imagination, la galanterie au naturel un peu brutal, le spiritualisme au sensualisme. En un mot, les conditions du beau furent changées ; mais si l'art perdit en naturel et en vérité, il s'éleva à une plus haute dignité morale, et, sous bien des rapports, à une plus grande perfection de formes.

Le succès de Corneille dans *le Cid* tenait plus à la mâle beauté des caractères qu'à la conduite de l'action contrariée par la présence d'un personnage aussi froid qu'inutile, l'*Infante*. La critique avait vu le côté faible de la pièce : la contrainte imposée à Corneille par la loi des unités de temps et de lieu affaiblissait l'intrigue et fatiguait le génie du poète. Corneille, pour satisfaire les partisans de l'antiquité classique et surtout pour rester fidèle à la loi des unités, abandonna donc les sujets modernes, et, suivant les inspirations de son fier génie, alla chercher dans Rome ses héros. Peignit-il des Romains ? Il le crut sans doute, mais il vit les Romains des temps primitifs et du siècle d'Auguste à travers l'âme des Espagnols dont Lucain et Sénèque, ses modèles, lui présentaient l'image stoïque, vigoureuse, emphatique. *Horace* abonde en traits sublimes, et les caractères, d'une énergie indomptable, sont des types d'héroïsme. Mais ce chef-d'œuvre brille moins par l'ensemble que par des beautés de caractère dont Corneille seul a le secret : les défauts sont amplement rachetés par la sublimité des grandes scènes, où le Romain montre à nu sa grande âme avec la puissance de son patriotisme, et où la nature conserve au moins ses droits :

> Je rends grâces aux dieux de n'être pas Romain,
> Pour conserver encore quelque chose d'humain.

Voilà l'humanité dans l'héroïsme. Quelle beauté dans le contraste de caractère de ces deux héros : Horace et Curiace, celui-ci plein de sensibilité, celui-là sans entrailles ! Mais au-dessus

d'eux se dessine la figure incomparable du vieil Horace, incarnation de la paternité et du civisme au temps où brillaient dans tout leur éclat les fortes vertus qui promettaient à Rome l'empire du monde. C'est sur cette grande figure sans doute que Corneille a voulu concentrer l'intérêt en faisant battre un cœur d'homme dans sa poitrine de héros. Par là Corneille fut aussi Français que Romain.

Cinna, où l'unité d'action est plus fortement accusée, c'est le triomphe de la monarchie. On sent que l'œuvre de Richelieu s'achève. Mais c'est par la clémence qu'Auguste parvient à dompter l'esprit de révolte et que le génie républicain se sent irrésistiblement entraîné vers un pouvoir qui s'absout par sa générosité magnanime. Ce n'est plus Richelieu, c'est Louis XIV qu'entrevoit le poète et qu'il appelle de ses vœux, comme la France elle-même, lasse de vivre sous un joug de fer. Au point de vue dramatique, Corneille s'est surpassé dans *Cinna*. De toutes ses tragédies, c'est celle où l'intérêt se soutient le mieux d'un bout à l'autre. Mais le personnage qui a donné son nom à la pièce n'en est pas le véritable héros : le poète a voulu peindre la transformation d'Octave en Auguste et concentrer l'intérêt sur la personne de l'empereur, en inspirant une admiration sans bornes pour cette magnanimité du monarque, « maître de lui comme de l'univers, » et dont la générosité a désarmé la haine et fait naître le repentir dans l'âme du conspirateur.

Le caractère d'Émilie, dont la passion déclamatoire et sentencieuse est plus dans la tête que dans le cœur, tient au tour d'esprit de l'époque, qui donnait à la femme un rôle viril en amour, et, par excès de galanterie, lui laissait prendre pied dans la politique et les affaires d'État. On était à la veille de la Fronde : on devait aimer la mâle vertu de cette *adorable furie*.

Corneille qui, dans *Cinna*, avait porté si haut la grandeur morale, va tenter un suprême effort.

Voici enfin la lumière de l'Évangile qui vient consacrer son génie et l'élever à son apogée dans l'exécution comme dans la conception dramatique. *Polyeucte* est le pendant d'*Athalie*, et, plus qu'*Athalie*, ce chef-d'œuvre sublime représente la civilisation moderne, car c'est le triomphe de la foi chrétienne sur le paganisme, c'est la transfiguration de l'homme par l'eau du baptême en attendant le martyre ; c'est l'âme se détachant de la terre et brûlant de se plonger au sein de Dieu. Ici le devoir, en

triomphant de la passion, devient lui-même une passion divine. L'amour change d'objet et monte de la créature au Créateur ; le cœur humain se divinise, et le ciel seul peut satisfaire l'immensité de ses désirs. Voilà la tragédie nationale, car en célébrant le christianisme, elle se rattache aux *mystères* du moyen âge, source du drame chrétien qui servit de type à Lope de Véga, à Caldéron et à Shakspeare. J'ai dit que Corneille avait atteint son apogée dans *Polyeucte*. Non pas que cette pièce, au point de vue de l'art, soit sans défaut : ici comme dans *le Cid* et comme dans *Horace*, le poète semble se fatiguer dans sa marche, et les derniers actes ne valent pas les premiers. Mais le style est d'une élégance plus soutenue, la loi des unités est mieux observée, les caractères sont plus admirables encore. Polyeucte est le héros inspiré du christianisme qui sacrifie à son Dieu toutes les affections de la terre ; Pauline, l'héroïne de l'amour pur, de l'amour purifié par le devoir et sanctifié par la foi : c'est une des plus belles créations du théâtre. Et Sévère, qu'il est généreux et noble dans sa tendresse pour une femme qui ne sera peut-être pas son épouse, et dont il veut faire le bonheur en arrachant son rival à la mort, pour montrer au moins à Pauline que Sévère était digne de son amour ! Quelle harmonie dans le contraste de ces caractères, et quelle pureté morale ! Assurément, on doit être fier de *Polyeucte* quand on est Français et chrétien. Et cependant — jugez de la légèreté du siècle et de l'inefficacité d'une foi reconnue par l'esprit, mais désavouée par la conduite dans la société élégante de Paris, — lorsque Corneille lut sa tragédie à l'hôtel de Rambouillet, le cercle des *précieuses* ne trouva pas la pièce de son goût. Et M. de Voiture vint avertir le poète de ne pas se faire illusion sur le succès de son œuvre, où *le christianisme surtout avait infiniment déplu*. Mais le public, ici comme à la représentation du *Cid*, n'eut pas assez de mains pour applaudir. Il y a toujours au milieu du peuple des hommes capables de comprendre la poésie, quand dans leur âme brûle encore le feu sacré des croyances.

Après la création de *Polyeucte*, l'étoile de Corneille commence à pâlir. Le grand tragique avait mis toute son âme dans ses quatre chefs-d'œuvre. Son génie inégal alla se heurter, puis enfin se briser contre des écueils qui rendirent sa chute d'autant plus lourde que son élévation avait été plus éclatante.

Gardez-vous cependant de croire à l'affaissement soudain du

génie de Corneille. Sa carrière dramatique se divise en quatre périodes : la première de *Mélite* au *Cid* ; la seconde du *Cid* à *Polyeucte* ; la troisième de *Polyeucte* à *Pertharite* ; la quatrième de *Pertharite* à *Suréna*. Or il y eut encore de *Polyeucte* à *Pertharite* d'admirables choses, comme le caractère de Cornélie, l'héroïque épouse de Pompée, dans la tragédie qui porte le nom du grand vaincu de Pharsale et qui n'est remplie que de son ombre ; puis dans *Rodogune* où tout est sacrifié au cinquième acte dont rien n'égale le pathétique. Il y eut même deux chefs-d'œuvre : *Nicomède* et le *Menteur*. Mais si le génie se conserve, le poète s'égare en changeant de système : de là ces alternatives de succès et de revers qui caractérisent la troisième période. On s'étonne à bon droit de ces éclipses inattendues.

Dans l'intervalle de quatre années, de 1636 à 1640, quatre chefs-d'œuvre apparaissent, dont les trois derniers en deux ans (1). Le poète qui les produit est dans toute la force de l'âge et dans toute la plénitude de ses facultés. Pourquoi ne se maintient-il pas sur ces hauteurs ? Pour plusieurs raisons : on en peut compter jusqu'à cinq. La première est dans l'*exagération de la force* ; la seconde dans les *complications de l'intrigue* ; la troisième dans l'*union du système grec avec le système espagnol* ; la quatrième dans *les défaillances du goût* ; la cinquième, chose triste à dire, et que cependant il faut dire : dans la *gêne domestique*.

Passons en revue ces causes de décadence.

L'héroïsme qui fait la grandeur de l'idéal tragique de Corneille et qui nous élève par la contemplation de la force morale suppose dans le héros la conscience d'un vrai devoir ; mais il faut que ce devoir soit d'une moralité accessible à tous les hommes, pour que, devant ce spectacle des grandes vertus qu'ils admirent, ils se sentent meilleurs, quoique n'ayant pas peut-être le courage de monter si haut. Il en est ainsi de l'honneur dans le *Cid*, du patriotisme et de l'amour paternel dans *Horace*, de la clémence dans *Cinna*, de l'amour divin dans *Polyeucte*. Au lieu de cet héroïsme, grand par son objet, que trouvons-nous dans *Pompée* comme dans la plupart des pièces qui lui succèdent ? La glorification de l'orgueil ; le stoïcisme à la façon de Sénèque et de Lucain ; Caton bravant le sort et les dieux pour

(1) *Horace* et *Cinna* en 1639, *Polyeucte* en 1640.

mourir sur le tronçon de son épée ; la volonté enfin, la volonté seule en face des obstacles et victorieuse dans sa défaite même. Qu'importe la cause, pourvu que la volonté triomphe et que tout s'efface devant sa puissance. Voilà comment le plus pur idéal s'égare, quand l'homme, au lieu de chercher plus haut que lui, ne cherche que lui-même. Et quelles sont les conséquences immédiates de ce déplacement des conditions de l'idéal ? L'emphase et la déclamation d'abord, dans les idées, dans les sentiments et dans la forme ; les complications de l'intrigue ensuite, pour amener des situations extraordinaires, ne servant plus qu'au triomphe de la personnalité humaine et des passions hors nature. C'est ainsi que Corneille en est arrivé à oublier de rendre ses personnages intéressants pour étaler devant nous des horreurs comme dans *Théodore*, vierge et martyre, une si lourde chute trois ans après *Polyeucte*.

Aux deux dernières phases de sa carrière, il a cessé de comprendre, sauf en la tragédie de *Nicomède*, que le véritable intérêt du drame est dans les sentiments des personnages plutôt que dans les situations.

Ceux qui disent, en comparant Corneille à Racine, que celui-ci a créé le drame psychologique qui repose sur l'analyse et le conflit des passions, tandis que chez son rival ce sont les événements qui dominent la scène, confondent le système dramatique de Corneille dans ses chefs-d'œuvre avec le système qu'il adopta dans les œuvres de sa décadence. Si la lutte du devoir contre la passion prend sa source dans les événements, c'est l'âme qui en est le théâtre. Le drame est donc spiritualiste aussi, malgré le rôle qu'y joue le monde des faits. On aurait tort de voir en Corneille le précurseur du drame moderne où l'homme est à la merci des circonstances ; où il se livre à des passions sans combat ; où le vetement et le décor ont remplacé l'âme. Non, dans ses chefs-d'œuvre, et même dans les pièces plus imparfaites, mais belles encore où les caractères subissent, plus qu'il n'est de raison, l'influence des agents extérieurs, Corneille n'oublie jamais d'éveiller l'admiration par le triomphe de la volonté ou de la force morale. Mais il a gâté son génie en croyant renouveler ses succès, quand il s'est mis en tête de concentrer tous ses efforts sur les complications d'intrigue destinées à amener des

(1) Geruzez.

situations frappantes. Il en est résulté des scènes de remplissage aussi vulgaires que mal écrites, et mal écrites parce qu'elles sont vulgaires.

Comment un esprit comme le sien, si parfaitement initié aux lois du genre, n'a-t-il pas compris qu'il ne pouvait concilier le système des Grecs avec celui des Espagnols, le drame fondé d'un côté sur le développement des caractères et des passions ; de l'autre sur les situations compliquées. Par ce dernier système on produit les tours de force, l'inattendu, la surprise, l'étonnement ; mais le pathétique, l'âme de la tragédie, disparaît sous les coups de théâtre et le jeu des machines. L'Espagne, où le poète n'était pas emprisonné dans le cercle étroit des unités classiques, pouvait, en multipliant les ressorts de l'action, produire des effets merveilleux. Corneille, en voulant accommoder les règles d'Aristote avec le système espagnol, a enfanté des œuvres hybrides condamnées d'avance à l'oubli.

Le poète avait cru trouver sa justification dans un passage de la Poétique où le philosophe de Stagire dit que la tragédie peint des actions et non des mœurs, comme si par *actions* il fallait entendre un enchevêtrement d'expédients dramatiques, et comme si l'exclusion des *mœurs*, domaine de la comédie, pouvait s'étendre à l'analyse des caractères et des passions d'où jaillit l'intérêt.

On aime à s'en prendre aux unités classiques, quand on voit l'embarras où elles ont mis Corneille et les efforts qu'il a dû faire pour s'y conformer. Peu s'en faut qu'on ne les accuse d'avoir tué ce beau génie. Les unités ne sont pas si coupables. Mais il ne fallait point vouloir les accommoder avec les exigences d'une action compliquée, féconde en incidents. Déjà dans le *Cid* le poète avait, en dépit de la vraisemblance, renfermé en un jour la nomination de don Diègue en qualité de gouverneur de l'enfant royal, la provocation, le duel entre Rodrigue et Don Gormas, la descente des Maures, la victoire que le *Cid* a remportée sur eux, le second duel enfin entre Rodrigue et Don Sanche. C'est de l'unité, et par conséquent de la simplicité de l'action, que naissent les unités de temps et de lieu. Si la première disparaît, les autres n'ont plus de raison d'être. Corneille ne s'est pas rendu compte de cette vérité. Il a cherché à concilier l'inconciliable. Il y devait échouer. Ce n'est donc pas dans l'affaiblissement prématuré du génie qu'il faut voir la source de sa décadence : c'est la conséquence de la déviation de son système dans

la troisième période de sa carrière. Chose d'autant plus regrettable que Corneille avait autant de fécondité que de puissance. Nul n'a inventé plus de combinaisons dramatiques, sans jamais se répéter d'une pièce à l'autre. Sa grande préoccupation était moins encore de ne ressembler à personne que de ne pas se ressembler à lui-même. Et, pour montrer l'étendue et la flexibilité de son génie, entre *Pompée* et *Rodogune*, il écrivait comme en se jouant cette comédie du *Menteur*, imitée d'Alarcon et pourtant si originale de ton et d'accent, qui donna à Molière l'idée de la grande comédie de caractère, qu'il n'aurait pas conçue peut-être sans cet exemple, et où le poète aux fières allures et à la majesté sévère sait descendre au style alerte et vif de la scène comique, théâtre de ses premiers succès. Il était revenu aux Espagnols, à qui il était redevable de ses premières créations dans la comédie comme dans la tragédie ; mais l'heure était passée où on le pouvait accuser de plagiat, depuis qu'il avait créé *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte* et *Pompée*. Après son échec de *Théodore*, il s'était relevé dans *Rodogune*, bien que les personnages y soient moins intéressants que les situations. Le poète sort de la nature pour nous donner des monstres. Mais il y a dans le crime une vertu qui naît de sa puissance et de la force d'âme du criminel. Héroïsme encore, héroïsme du crime dans Cléopâtre, reine de Syrie, qui sacrifie tout jusqu'à ses fils à l'ambition du trône ; qui, pour détourner tout soupçon et faire mourir avec elle son fils et sa bru, boit elle-même le poison qu'elle a versé dans la coupe des fiançailles, et meurt seule, en souhaitant à Antiochus et à Rodogune des fils dignes de son sang ; héroïsme de l'amour fraternel dans Antiochus et Seleucus, prêts à se sacrifier l'un à l'autre, et, pour leur malheur, aimant tous deux une femme, conseillère d'un parricide. Et le pathétique se composant tout à la fois de terreur, d'étonnement, d'admiration et de pitié ! Mais les situations se compliquent de plus en plus dans *Héraclius*, si forte qu'en soit la conception. Boileau nomme la pièce un logogriphe. C'est cette tragédie qu'il désigne, en parlant d'un auteur

> ... Qui débrouillant mal une pénible intrigue,
> D'un divertissement me fait une fatigue.

Le poète semble dire aux spectateurs comme la nourrice au tyran :

> Devine si tu peux, et choisis si tu l'oses.

La veine reste féconde néanmoins et toujours neuve : après *Héraclius*, nous avons *Andromède* qui prélude à l'opéra et *don Sanche* au drame romantique, comme plus tard la *Toison d'or* à la féerie, car le poète a été créateur dans tous les genres. Condé, arbitre du goût, n'aimait point ce drame de *don Sanche* qu'infectait sans doute à ses yeux l'élément démocratique. Corneille satisfit le frondeur dans *Nicomède*, un chef-d'œuvre à la hauteur des plus grands cette fois et présentant cette nouveauté que n'avait jamais connue le théâtre chez aucun peuple : l'ironie tragique sortie de l'âme d'un héros disciple d'Annibal, accablant sous le poids de son mépris la cour pusillanime de Bithynie et l'orgueil de Rome pour défendre la cause du bon droit, avec tant de noblesse et dans un si fier langage qu'il ne reste en nous qu'un sentiment : l'admiration pour un si beau caractère, l'admiration qui se passe de terreur, de pitié, de tendresse, et devient l'unique ressort et le seul élément d'intérêt du drame. Voilà ce que Corneille a pu faire dix ans après *Polyeucte*. Jugez s'il y avait en lui affaiblissement et rétrécissement de génie (1). Mais il a trop subi l'influence de son temps, son goût pour la nouveauté, pour l'extraordinaire, pour l'intrigue romanesque et l'indépendance personnelle.

Soumission à la règle d'un côté, courbant l'intelligence du poète sous les lois mal comprises d'Aristote ; de l'autre, esprit novateur, amoureux d'indépendance et de liberté : c'étaient là des contradictions dont l'art devait porter la peine. Aussi qu'est-il arrivé ? C'est que Corneille, après 1650, n'a plus rien créé, si vous en exceptez Sertorius, que des œuvres relativement médiocres, où l'on ne reconnaissait plus qu'à certains traits

..... la main qui crayonna
L'âme du grand Pompée et l'esprit de Cinna.

Mais c'en est fait des chefs-d'œuvre : Corneille n'en produira plus. Il n'avait cependant, à l'heure de *Nicomède*, que quarante-

(1) Je ne veux citer ici qu'un trait de la réponse de Nicomède à son père Prusias :

.... Et que dois-je être ? — Roi.
Reprenez hautement ce noble caractère,
Un véritable roi n'est ni mari ni père ;
Il regarde son trône, et rien de plus. Régnez.
Rome vous craindra plus que vous ne la craignez.

quatre ans, la pleine maturité. Il fut cruellement mortifié de l'échec de *Pertharite* en 1653. C'est la conséquence de cette préoccupation exclusive des situations compliquées substituant les coups de théâtre aux coups de passions, avec des personnages comme il n'y en a pas dans la nature.

Quelle dut être l'humiliation du poète, quand il vit quinze ans plus tard son heureux rival s'inspirer de cet échec pour faire un chef-d'œuvre : *Andromaque !*

Après cette défaite dont il ne s'expliquait point la cause, Corneille se retira sous sa tente, et consacra sa retraite à ses traductions religieuses de l'*Imitation* (1) et des hymnes de l'Église qui furent très en vogue. Quelques beautés que le poète français eût répandues dans les détails, le grand anonyme à l'âme douce, à l'onction si pénétrante, n'a pas trouvé en lui son véritable interprète. Pour de tels livres la plus humble prose vaut mieux que les plus beaux vers. Corneille s'appliqua aussi à revoir ses œuvres, pour en donner une édition définitive. Ses préfaces, ses examens, ses discours sur la poésie dramatique sont remarquables de bon sens et de candeur. Ils révèlent en Corneille un sens critique qui aurait dû le préserver de ses écarts, s'il avait moins songé à plaire au public qu'à satisfaire la raison et le goût, et s'il n'avait mis trop de complaisance paternelle à justifier ses erreurs. A cette époque aussi les soins de sa famille absorbaient une grande partie de son temps. Sans la gêne domestique, peut-être eût-il renoncé complètement au théâtre. Mais le souvenir de la chute de *Pertharite* lui pesait trop sur le cœur pour qu'il ne songeât pas à s'en relever. Le succès de son frère Thomas Corneille dans *Timocrate*, qui eut jusqu'à quatre-vingt, d'autres disent cent représentations dans la même année, était pour lui un encouragement (2). En 1858, la troupe de Molière, en représenta-

(1) Il y en eut jusqu'à quarante éditions.

(2) Thomas Corneille, né à Rouen en 1625, est mort en 1709. Ils avaient épousé les deux sœurs et vivaient en commun. Ils ne se ressemblaient que par l'amour du raisonnement et des formes sentencieuses. Thomas Corneille ne se distinguait pas par l'énergie. Il préférait les bergers doucereux aux héros cornéliens. Il avait la veine facile et diffuse. De là beaucoup de mollesse et d'incorrection dans ses vers. Sa vogue momentanée tient aux sujets romanesques qu'il mettait en scène et qui étaient alors à la mode. Ses succès se renouvelèrent quand Racine se tut, après la cabale dirigée contre *Phèdre*. Ce qu'il a fait de mieux, c'est le *Don Juan* de Molière versifié par lui. Il a écrit un certain nom-

tion à Rouen, joua plusieurs pièces des deux Corneille, accueillies avec enthousiasme par leurs compatriotes. Les amis du poète le sollicitèrent à rentrer dans l'arène. Fouquet, si généreux en ses libéralités, lui proposa trois sujets parmi lesquels Corneille choisit *OEdipe*, le chef-d'œuvre de la tragédie grecque, dont il fit une œuvre médiocre (1659). Malheureusement pour lui, cette rentrée fut un succès. Vingt-huit ans plus tard, La Bruyère mettait encore *OEdipe* au niveau d'*Horace*. Corneille se fit illusion sur ses forces, et il faut reconnaître que Rome savait encore lui inspirer des vers dignes de l'époque de sa plus haute splendeur. Mais si le génie de l'invention n'avait pas disparu, l'industrie des combinaisons dramatiques perdait en force comme en habileté, et la flamme héroïque allait s'éteignant de plus en plus, grâce aux erreurs du système plus encore qu'aux défaillances de l'âge. Après *Sertorius*, où la grandeur des intérêts d'État supplée du moins à l'absence du pathétique, les beaux vers deviennent toujours plus rares et les défauts plus saillants. Il essayait de lutter contre Racine jusque sur son terrain : la tendresse, et lui, autrefois si sublime, il courait au devant du ridicule. Pauvre grand homme ! On connaît l'épigramme de Boileau :

Après l'Agésilas,
Hélas !
Mais après l'Attila,
Holà !

Tel était son amour pour les derniers nés de sa veine qu'il prit, dit-on, pour un éloge le *holà* du satirique. La postérité, en les couvrant d'un juste oubli, a élevé d'autant plus haut dans la gloire les créations immortelles. Ne vous imaginez pourtant pas que le vieil athlète ait échoué à la fin de sa vie autant que ses plaintes le feraient croire. Ses partisans n'allaient-ils pas jusqu'à vanter, à l'égal d'*Horace*, Pulchérie, la plus débile de ses pièces !

Voici comment, dans une requête à Louis XIV, qui ne fut

bre de pièces, entre autres *Timocrate*, *Stilicon*, *Camma*, *Ariane*, le *comte d'Essex*, l'*Amour à la mode*, le *Berger extravagant*, le *Geôlier de soi-même*, *Bradamante*, etc. C'était en outre un érudit très laborieux. Il a publié un *Dictionnaire des arts et des sciences pour servir de supplément au Dictionnaire de l'Académie*, en 1694, et un *Dictionnaire universel géographique et historique*.

pas entendue, Corneille, avec cette étonnante naïveté qu'il mettait à faire son éloge lui-même, s'exprimait sur ses plus faibles ouvrages :

> Achève ; les derniers n'ont rien qui dégénère ;
> Rien qui les fasse croire enfants d'un autre père !
> Ce sont des malheureux étouffés au berceau,
> Qu un seul de tes regards tirerait du tombeau.
> On voit Sertorius, OEdipe, Rodogune
> Rétablis par ton choix dans toute leur fortune ;
> Et ce choix montrerait qu'Othon et Suréna
> Ne sont pas des cadets indignes de Cinna.
> Sophonisbe à son tour, Attila, Pulchérie
> Reprendraient pour te plaire une seconde vie ;
> Agésilas en foule aurait des spectateurs,
> Et Bérénice enfin trouverait des acteurs.

Pour M[me] de Sévigné, toujours fidèle dans dans ses admirations, Corneille jusqu'à la fin fut le *grand*, le *divin* Corneille. A ses yeux, il était aussi le *modèle du goût*. Sous ce rapport, les contemporains sont de mauvais juges. La vérité est que le goût dans Corneille était très imparfait, et qu'il faut y voir la principale cause peut-être de ses écarts et de sa dégénérescence. Aurait-il changé de système, après ses chefs-d'œuvre, si le goût ne lui eût pas manqué ? Les hasards de l'inspiration lui permirent d'associer quatre, ou si l'on veut, six fois la pureté du goût au génie dans les principales scènes du *Cid*, d'*Horace*, de *Cinna*, de *Polyeucte*, de *Nicomède* et du *Menteur*. Est-ce un motif suffisant pour lui reconnaître une qualité généralement absente de vingt-six à vingt-huit pièces sur trente-deux qu'il a composées ? C'est d'ailleurs une imperfection que l'éducation corrige. Mais les circonstances extérieures relatives à la position du poète et à la situation sociale de son époque ont altéré au lieu de perfectionner le goût de Corneille. Vivant loin de la cour, centre brillant de la société choisie, il devait contracter dans son langage comme dans ses habitudes des formes provinciales. Ensuite lé manque de fortune, la *res augusta domi*, sa pauvreté même, honte de son siècle et de Louis XIV, qui n'avait de largesses que pour ses adorateurs, le condamnaient à un travail précipité, circonstance d'autant plus funeste au génie que sa marche est plus inégale.

L'inégalité dans Corneille est parfois si choquante qu'on a peine

à se figurer qu'un même homme puisse être si sublime, après avoir été si vulgaire ou si emphatique, si recherché, si affecté, si obscur, si négligé, si incorrect, et, à côté de la noble familiarité du style tragique, introduisant, sans en avoir conscience, le langage de la pure comédie. On l'a dit avec raison : « Corneille écrit mal, quand la pensée ne le force pas à écrire admirablement (1) ». Est-ce la faute de son temps ? Est-ce sa faute à lui ? L'un et l'autre. Il méditait sérieusement ses pièces : ses préfaces et ses examens en sont la preuve ; mais il écrivait trop vite. Porté par la pensée, il atteignait d'un bond les sommets de la grandeur morale, et la forme égalait la pensée elle-même. Partout ailleurs, il tombait lourdement dans des préciosités de bel esprit et dans des familiarités bourgeoises ; et, quand il faisait parler ses Romains, en dehors des traits héroïques commandés par la situation, la langue devenait déclamatoire, comme dans *Pompée* où se faisait sentir l'influence de Lucain, un de ses auteurs favoris. C'est à lui que Boileau fait allusion dans ce passage de l'*Art poétique :*

Tel s'est fait par ses vers distinguer dans la ville
Qui jamais de Lucain n'a distingué Virgile.

Corneille distinguait Lucain de Virgile, mais c'était pour donner la préférence à Lucain. En faut-il davantage pour juger du goût de Corneille ? Mais ses inégalités, qui seraient fatales à d'autres, sont une des causes de son prodigieux succès, à lui qui ne pouvait sans fatigue se maintenir, ni nous maintenir sur les hauteurs où il nous porte à certains moments. On lui pardonne d'être de son temps dans les petites choses, quand on le voit si au dessus dans les grandes. Il vous entraîne à ce point que les défauts eux-mêmes sont entraînés dans le torrent d'une irrésistible éloquence.

Eu égard à son époque, il fut sans doute le premier des poètes, et il reste le plus grand génie dramatique de la France. Mais, si nous nous plaçons au point de vue de l'*intérêt*, nous le trouverons bien inférieur à Racine. Pourquoi ? parce que ses personnages sont des héros, non des hommes ; des héroïnes, non des femmes, à peu d'exceptions près. Corneille crée des êtres exceptionnels, pour y incarner son idéal. Ces abstractions sont

(1) Géruzez.

vivantes néanmoins ; mais, pour qu'elles le soient, il faut qu'il les place dans un milieu où l'on puisse reconnaître, non des hommes en général, mais des personnages portant en eux la marque spéciale de la nation à laquelle ils appartiennent. C'est ce qu'a fait Corneille en choisissant en Espagne, et surtout dans Rome, la plupart de ses héros. Il possédait pleinement le sens historique, et, même en ses hardiesses d'invention, quand il façonne ses héros d'après ses combinaisons dramatiques, on reconnaît encore dans leur caractère la vérité de l'histoire.

L'admiration qu'ils éveillent en nous peut-elle être considérée comme le seul but de la tragédie ? En passant, comme dans *Nicomède*, on le conçoit. Mais l'admiration, seule, est un sentiment qui s'adresse à l'esprit plus qu'au cœur et qui ne tarde pas à se refroidir. Non, il faut qu'à l'admiration se joigne la terreur et la pitié, la pitié du moins : « les plus douces larmes, comme dit Chateaubriand, sont celles que fait répandre une belle poésie, parce qu'il s'y mêle autant d'admiration que de douleur. » Seulement ce n'est pas sur lui-même que le poète tragique doit appeler l'admiration, c'est sur ses personnages.

Corneille en général n'a pas réussi à peindre l'amour : ses héroïnes visent trop à l'héroïsme pour nous plaire. La politique mêlée dans ses tragédies aux sentiments et aux passions de la femme ne permet pas à l'amour d'être le principal mobile de leurs actions.

Se voyant forcé de compter avec l'amour, et ne voulant pas en faire le pivot de la tragédie, il l'admit comme *ornement*, c'est-à-dire comme accessoire, et laissa l'héroïsme occuper le premier plan du drame. Dans sa pensée, c'était une réaction contre la tragédie de Quinault, où tout était sacrifié à la tendresse. Corneille avait l'âme trop haute pour substituer l'amour au sentiment héroïque ; mais le simple bon sens aurait dû lui dire que l'amour n'est tragique qu'à la condition de produire les situations du drame, et de jouer ainsi sur la scène le rôle qu'il joue dans la vie.

En subordonnant les caractères aux situations, Corneille était forcément amené à faire de l'amour une intrigue. Ce n'est pas ainsi qu'il l'entendait dans ses chefs-d'œuvre. Néanmoins, par la nature de son talent, ce fier génie devait mieux réussir à peindre les hommes que les femmes. Deux de ses héroïnes, Chimène et Pauline, sont de ravissantes créatures, dont l'amour

est illuminé d'un rayon de l'Évangile. Ses deux Romaines, prises entièrement dans les mœurs du paganisme, Camille et Émilie, sont plus hommes que femmes, et si le sang romain coule dans leurs veines, elles ont dans la tête l'esprit romanesque du siècle de leur père. Ces femmes si raisonneuses et si subtiles ne parlent pas la langue du cœur. Chimène et Pauline ont de l'esprit aussi, sans doute, et il leur en fallait pour combattre au nom du devoir les élans de leur tendresse ; mais au moins reconnaît-on la femme dans les instants où le devoir est d'accord avec la passion, et surtout dans les instants où la nature est plus forte que la volonté. Camille et Émilie ont trop d'emphase, trop de théâtre dans leurs passions pour nous émouvoir. Elles étonnent, elles n'attendrissent pas. Quoi qu'il en soit, c'étaient là des caractères imposants. Quand Corneille y eut renoncé pour se jeter dans les situations *embarrassées*, ses héroïnes ne furent plus que des intrigantes de haut parage, et leur amour dégénéra en scènes de boudoir peu dignes de la grandeur tragique.

Voilà la part de l'esprit de l'époque sur le génie et le goût de Corneille. Ses contemporains sont pour moitié dans ses défauts ; ses qualités seules sont à lui, uniquement à lui.

Le créateur du théâtre français conservera dans la postérité deux titres de gloire immortels : celui d'avoir fourni les premiers modèles non-seulement à la tragédie, mais encore à la comédie et au drame moderne, et celui plus inestimable d'avoir porté l'idéal tragique à une hauteur que personne, pas même Racine, n'a pu atteindre. Élévation, fermeté de sentiments, force des idées, héroïsme des caractères, habileté dans le développement de l'action dramatique, vivacité et concision d'un dialogue incomparable, nerf, solidité, éclat, énergie familière du style : telles sont les qualités de Corneille dans ses chefs-d'œuvre. Mais ce n'est pas au point de vue poétique en général qu'il faut envisager sa langue. Elle ne brille ni par l'harmonie ni par la couleur. Ceux qui aiment à voir dans la poésie une musique et une peinture ne trouveront pas ici ce double plaisir de l'oreille et des yeux. Cette langue cornélienne n'est pas faite pour les sens. C'est la langue de la raison et celle de l'âme dans ses sublimes élans. Ses beautés les plus grandes sont essentiellement des beautés d'éloquence. Pour apprécier ce génie, il faut s'en tenir à ses chefs-d'œuvre, et surtout ne le comparer que par voie de contraste à Racine dont il est l'égal, mais qui fut servi,

comme nous le verrons, par de plus heureuses circonstances. Corneille n'a pas assez connu l'art des nuances : c'est un homme d'une seule pièce. Ne le cherchez pas en lui-même ni dans sa vie ; cherchez-le dans ses œuvres : il est tout entier dans l'âme de ses héros. Partout ailleurs il est vulgaire ; là il est grand. C'est un chêne robuste à la rude écorce, aux bras noueux, à la séve vigoureuse qui porte sa tête dans les nues et défie les ravages du temps, car ses racines plongent au cœur de l'humanité.

CHAPITRE VI.

LA POÉSIE AU TEMPS DE LA FRONDE.

—

Scarron — Cyrano de Bergerac — Sarrasin.

I.

Avant de continuer l'histoire de la poésie dramatique, qui résume tout l'art français sous le règne de Louis XIV, il faut caractériser la *Fronde* et ses productions spéciales. Cette sanglante intrigue, conduite par des femmes ambitieuses, avides d'émotions, et qui devait avorter dans le ridicule, donna l'essor et la vogue à un nouveau genre de poésie : le *burlesque*, travestissement de la poésie sérieuse, où se distingua Scarron, spirituel parodiste qui affubla d'un costume de polichinelle les héros et les dieux de l'antiquité. Mais sous ces héros et ces dieux livrés à la risée publique, les grands d'alors auraient pu se reconnaître, s'ils n'avaient été frappés d'aveuglement. La société de la Fronde n'était plus inspirée par le respect des convenances dont les *ruelles* avaient fait la loi des salons. La légèreté des femmes, jointe à l'esprit frondeur qui s'était emparé de la conversation française, imprimait à la poésie je ne sais quel cachet de jovialité cynique où les traditions du bon goût faisaient place aux allusions malignes et aux facétieuses saillies de l'opposition ministérielle. Une noblesse bruyante, livrée à tous les vertiges de l'ambition mêlée à l'intrigue, se pressait dans les salons du cardinal de Retz, de Mme de Longueville et du duc d'Orléans, pour y comploter la ruine de Mazarin au milieu de propos licencieux, d'éclats de rire moqueurs et de sanglantes torpitudes. C'était la réaction de la féodalité vaincue contre l'autorité royale devant laquelle Richelieu avait fait fléchir l'orgueil de l'aristocratie.

Aujourd'hui une femme, dont on croyait pouvoir se jouer, tenait les rênes de l'État. Quel plaisir pour ces princes et ces

princesses de savourer leurs petites vengeances au sortir de cette main de fer, qui les avait enchaînés ! A quoi ce mouvement pouvait-il aboutir ? Si le peuple avait connu sa force, c'était le premier pas vers le renversement de la royauté. Mais nul n'y songeait parmi les chefs et les inspirateurs de la Fronde, pas plus que le Parlement sottement engagé dans cette affaire. Renverser Mazarin, c'est tout ce qu'ils voulaient. Et après, que serait devenue l'autorité au milieu de ce conflit d'ambitions ? Mazarin avec sa finesse italienne connaissait l'impasse et se laissait chansonner. Il savait qu'après cette mesquine tempête, un jeu d'enfants, le calme allait revenir, et que la royauté n'en serait que mieux assise sur les bases de l'absolu pouvoir. Les événements n'ont que trop bien justifié ses prévisions.

La régence d'Anne d'Autriche est la troisième régence féminine depuis Catherine de Médicis, et, quelles que fussent d'ailleurs les qualités de la reine, mère de Louis XIV, la France n'eut pas à déplorer moins de scandales qu'aux deux régences des princesses de Médicis.

La maison du coadjuteur avait détrôné l'hôtel de Rambouillet. C'est là que régnait Sarrasin, le Voiture libertin et débraillé de la Fronde. A l'exception de Corneille, qui s'y fortifia dans ses tendances à l'intrigue assaisonnée de galanterie, et conserva néanmoins sa puissance dramatique dans quelques figures de héros, on ne retrouve plus la grande poésie en cette période agitée qui précéda l'avènement de Louis XIV.

II.

L'esprit d'indépendance et d'insubordination qui conduisit à l'insurrection de la Fronde ne pouvait manquer d'avoir son contre-coup dans les lettres.

Scarron qui personnifie le mieux cet esprit d'indépendance en poésie, n'est pas le seul représentant de cette littérature, qui semble de prime abord former un si étonnant contraste avec la littérature sérieuse du dix-septième siècle, et qui n'est cependant que l'expression vraie de l'état des esprits et une protestation contre les formes exagérées d'un idéal de sentiment et de langage si peu en harmonie avec les mœurs réelles de la société. Dès l'année 1822, Sorel, dans son *Histoire comique de Francion*,

avait censuré l'abus du bel esprit, comme il avait fait, six ans plus tard, la parodie de l'*Astrée* dans son *Berger extravagant*. Théophile et Saint-Amant, malgré les concessions qu'ils avaient faites à la préciosité, s'étaient sentis trop mal à l'aise dans ce monde conventionnel, et, pour être vrais, avaient adopté les triviales grossièretés du langage populaire auxquelles s'abandonnait l'aristocratie elle-même, en sortant des salons où l'on oubliait les habitudes de sa vie pour s'accommoder aux exigences du lieu. C'est ainsi que la réalité se vengeait des prétentions d'un idéal qui plaçait le beau en dehors de la vérité.

La nature en faisant de Scarron une caricature humaine (1) semblait l'avoir créé pour être l'ennemi de toute grandeur. Mais il eut assez d'esprit et de goût pour avoir avec lui les rieurs en

(1) Paul Scarron, né à Paris en 1610, mort en 1660, appartenait à une bonne famille bourgeoise qui destinait ses fils à la magistrature ou à l'Église. Son père était conseiller au parlement et jouissait d'une assez belle fortune que sa seconde femme, une marâtre, confisqua à son profit. Le pauvre Scarron se vit, après une jeunesse fort dissipée, à peu près ruiné et transformé en cul de jatte, n'ayant plus que l'usage de la langue, de la main et de l'estomac qu'il fit fonctionner à merveille, sans jamais se plaindre, malgré ses horribles souffrances, et toujours gai comme un bossu. Voici le portrait qu'il fait de lui-même :

« J'ai trente ans passés ; si je vais jusqu'à quarante, j'ajouterai bien des maux à ceux que j'ai déjà soufferts depuis huit ou neuf ans. J'ai eu la taille bien faite quoique petite. Ma maladie l'a raccourcie d'un bon pied. Ma tête est un peu grosse pour ma taille. J'ai le visage assez plein, pour avoir le corps très décharné, des cheveux assez pour ne porter point de perruque. J'ai la vue assez bonne, quoique les yeux gros ; je les ai bleus, j'en ai un plus enfoncé que l'autre, du côté que je penche la tête. J'ai le nez d'assez bonne prise. Mes dents, autrefois perles carrées, sont de couleur de bois et seront bientôt de couleur d'ardoise. J'en ai perdu une et demie du côté gauche et deux et demie du côté droit, et deux un peu égrignées. Mes jambes et mes cuisses ont fait premièrement un angle obtus, et puis un angle égal, et enfin un aigu. Mes cuisses et mon corps en font un autre, et ma tête se penchant sur mon estomac, je ne ressemble pas mal à un Z. J'ai les bras raccourcis aussi bien que les jambes, et les doigts aussi bien que les bras. Enfin je suis un raccourci de la misère humaine. J'ai toujours été un peu colère, un peu gourmand et un peu paresseux. J'appelle souvent mon valet un sot, et un peu après monsieur. Je ne hais personne : Dieu veuille qu'on me traite de même ! Je suis bien aise quand j'ai de l'argent, je serais encore plus aise si j'avais de la santé. Je me réjouis assez en compagnie, je suis assez content quand je suis seul, et je supporte mes maux assez patiemment. »

se moquant des travers et des faussetés de l'idéal héroïque mis à la mode par les précieuses dans les romans et les poèmes d'alors. N'allons pas juger Scarron d'après Boileau qui écrivait dans son *Art poétique :*

Au mépris du bon sens, le burlesque effronté
Trompa les yeux d'abord, plut par sa nouveauté.
On ne vit plus en vers que pointes triviales ;
Le Parnasse parla le langage des halles.
La licence à rimer alors n'eut plus de frein ;
Apollon travesti devint un Tabarin.

Le triomphe de la mythologie sous le règne de Louis XIV a fait considérer le burlesque comme une simple débauche d'esprit dont il fallait rougir au nom du bon goût. Mais le but de Scarron était précisément de ramener la littérature au bon sens en montrant le double ridicule dont se couvrait la poésie par ce culte suranné pour la mythologie et l'épopée antique, qui n'avait rien de commun avec les idées et les croyances du monde moderne ; par la recherche et la fadeur qui régnait dans les romans et même au théâtre, malgré les succès de Corneille. Boileau sur ce dernier point aurait dû rendre justice à Scarron, car il n'admettait pas non plus le système qui consistait à

Peindre Caton galant et Brutus damerit.

Le *burlesque* dont Scarron fut le créateur consiste à chercher le comique dans le contraste entre la condition des héros et la trivialité de leur langage.

Comme le dit Boileau :

Apollon travesti devint un Tabarin.

« Le burlesque de Scarron, dit Géruzez, est la transformation des caractères et des sentiments nobles en figures et en passions vulgaires, opérée de telle sorte que la ressemblance subsiste sous le travestissement, et que le rapport soit sensible dans le contraste. L'art de Scarron consiste à prendre dans le vulgaire des traits analogues à ceux des divinités et des héros du poème. Son procédé diffère de la parodie en ce qu'il conserve à ses personnages leur rang et leur condition en abaissant leur langage et leurs mœurs, et cette opposition est un élément de plus pour le comique. »

Le système de Scarron est tout entier dans ses deux poèmes : le *Typhon* ou la *Gigantomachie* et le *Virgile travesti*. Il va sans dire que Scarron ne comprend pas la grande lutte du ciel ou du Cosmos, l'ordre universel du monde, contre les forces aveugles de la nature. Il n'y voit qu'une monstrueuse orgie et n'en veut montrer que le côté ridicule. Jupiter et sa cour gagneront la victoire ; mais ils sortiront de la lutte plus grotesques que les révoltés. Scarron est avec les Titans plus qu'avec les dieux. Le poète ne cherche pas seulement le comique dans les mœurs trivialement bourgeoises qu'il donne aux divinités de l'Olympe, comme Offenbach de nos jours dans son *Orphée aux enfers* ; il le cherche encore dans les plaisants anachronismes qui transportent le monde moderne dans l'antiquité.

Citons pour en donner une idée ce portrait de Mars :

Pour Mars, il prenait du pétun (tabac),
Méprisant tout autre parfum ;
Car depuis que dans la Hollande
Où sa renommée était grande,
A pétuner il s'était mis,
Comme on fait tout pour ses amis,
Sans cesse ce traîne rapière
Prenait petun et buvait bière,
Et de vouloir l'en empêcher
C'était vouloir un sourd prêcher ;
Car il n'était pas amiable,
Mais jurait Dieu comme un vrai diable :
Vrai signe qu'il avait été
Nourri comme un enfant gâté.

C'est sur ce ton qu'il parle des dieux. Ces plaisanteries bouffonnes datent de 1844, quatre ans avant la Fronde. Le succès qui les accueillit prouve combien le respect de l'autorité avait disparu à ce moment critique, et combien cette poésie répondait à l'état des esprits.

Le travestissement de l'*Enéide*, contemporain de la Fronde, n'embrasse que huit livres. L'auteur n'aura pas eu le courage d'aller jusqu'au bout. Le fait est qu'à la longue ce système ne peut manquer d'ennuyer le lecteur. L'ensemble n'est rien qu'une continuelle mascarade. L'auteur ne se sauve que par les détails. Le *Typhon* était plus neuf, et son premier chant avait de la valeur. C'était faire œuvre utile que d'essayer de détrôner les divinités de l'Olympe dans l'imagination publique. Mais on

souffre de voir Virgile lui-même descendre du piédestal où l'avait placé l'admiration des siècles. A défaut du respect des dieux, il fallait conserver au moins le respect du génie. C'est cette méconnaissance qui contribua le plus à la réaction des esprits contre le burlesque, après une vogue de vingt ans. Toutefois, prenons-y garde, Scarron en écrivant son *Virgile travesti* ne voulait point, comme un bouffon vulgaire, se contenter d'habiller les héros en paillasses. Il voulait faire sentir les défauts du poème et surtout le caractère aussi sensible que peu héroïque du fils d'Anchise en qui Virgile personnifiait l'humanité d'Auguste et ses propres sentiments.

Scarron qui avait à pleurer sur lui-même, mais qui préféra rire et faire rire les autres, nous parle ainsi d'Enée :

Aeneas pleurait comme un veau
. . . .
Je crois vous avoir dit
Qu'il donna des pleurs à crédit
Et qu'il avait *le don des larmes*.

Le mot est de Scarron, et c'est une heureuse trouvaille, comme l'observe Paul Albert.

Ailleurs, il dit encore :

Aeneas fit le Jérémie
Et mouilla sa face blêmie ;
Il pleurait en perfection,
Et même sans affliction.

En parlant du brouillard qui dérobe Enée à Didon, le fidèle Achate dit à son maître :

Passerons-nous ici l'année ?

Phlégyas, dans les enfers, a pour supplice de répéter sans cesse :

Discite justitiam moniti et non temnere divos.

Scarron fait cette remarque :

Cette maxime est bonne et belle ;
Mais en enfer à quoi sert-elle ?
Faire là des sermons si beaux,
C'est donner des fleurs aux pourceaux.

Voilà par quelle critique ingénieuse et pleine de goût le poète burlesque désarme tout à coup le lecteur au moment où on allait jeter le livre, en haussant les épaules.

Quoi qu'il en soit, ces railleries, on ne les souffre qu'en passant. Quand elles se prolongent, on s'en fatigue, et l'on est heureux de revenir à la contemplation du beau. Scarron ne pouvait avoir que le succès d'un moment. Mais l'esprit railleur de la Fronde devait le hisser sur le pavois. Les Mazarinades pleuvaient sur la tête du cardinal. Scarron aiguisa la sienne qui avait plus d'esprit, mais non moins de grossièreté que les autres. Il la paya du retrait de la pension que lui faisait la régente, dont il avait demandé d'être le malade officiel, avec exhibition à la cour. C'était un singulier corps et un esprit intrépide, toujours en gaîté au milieu de ses souffrances et quêtant partout des ressources qui ne lui manquaient jamais. Chez lui se rassemblait l'élite des bons vivants et des libertins de la pensée apportant des victuailles et de joyeux propos, et se nourrissant de ses saillies en nourrissant son estomac dont on savait les exigences. Il avait des habitudes de luxe et il était sans fortune, depuis qu'il avait perdu son procès contre sa belle mère. Bon et généreux d'ailleurs, il avait ouvert à ses deux sœurs son modeste foyer.

En 1652, Françoise d'Aubigné, future marquise de Maintenon, le rencontre sur son chemin. Elle est dénuée de tout. Il lui offre à choisir entre une dot pour le couvent et sa main. Elle accepte ce dernier parti et se dévoue à lui, essayant de mettre un peu d'ordre et de décence dans la conduite de sa maison. Huit ans après, il meurt dans un accès qui ressemble à un éclat de rire. Tout le monde s'y méprend. Il dit : « Je ne vous ferai pas autant pleurer que je vous ai fait rire ». Telle est la vie de Scarron. On comprend qu'il ait surmené son cerveau pour en extraire tout ce qu'il pouvait produire.

Il n'écrit que pour faire face à ses dépenses. Après ses poèmes burlesques, il donne au théâtre des pièces où l'on reconnaît son esprit : ses *Jodelets* et son *Don japhet d'Arménie*, imités de l'Espagnol Francisco de Rojas. Son *Héritier ridicule* faisait les délices de Louis XIV enfant. Puis il aborde le roman, et cette fois il crée un chef-d'œuvre, malheureusement inachevé : le *Roman comique*, remarquable par la pureté, le naturel et la simplicité du style, le comique achevé des situations, la vérité, le choix, la fermeté des caractères. C'est la vie d'une

troupe de comédiens substituée aux aventures impossibles et aux personnages hors nature de Scudéry et de La Calprenède. Le poète ici donne la mesure de ce qu'il pouvait faire, s'il avait pu écrire à loisir, et à l'abri de tout besoin. Ses *Nouvelles* encore sont remplies d'intérêt, les *Hypocrites* surtout, dont s'est souvenu Molière dans *Tartuffe*. Voilà l'œuvre de celui qu'on a surnommé l'Homère du burlesque.

Un an après la mort de Scarron, Louis XIV prenait possession du pouvoir. Le règne du burlesque comme l'esprit d'indépendance était fini, et celle que le poète avait craint de laisser dans la misère était, vingt-quatre ans plus tard, sur les marches du trône, élevée à la dignité d'épouse du grand roi.

III.

Deux hommes dont le nom ne peut être oublié ici jouèrent un rôle d'une certaine importance dans la société de la Fronde : *Cyrano de Bergerac* et *Sarrasin*. Cyrano (1), esprit bizarre, mais original, d'une imagination sans frein, côtoyant sans cesse la démence et le génie, eut toutes les audaces sans parvenir à se discipliner au point de créer un chef-d'œuvre. C'était un bretteur toujours prêt à dégaîner pour défendre son nez formidable contre les rieurs. Cyrano, trop ami de la pointe, écrivait mieux en prose qu'en vers, bien qu'il ait fait dans la tragédie d'*Agrippine* des vers admirables. Seul parmi les écrivains de valeur, il se constitua le défenseur de Mazarin, lui qui semblait moins fait pour défendre l'autorité par la plume que par l'épée. Nul ne l'égalait en bravoure ; mais nul ne fut plus ennemi de toute coterie. C'est pour cela qu'il resta un homme à part dans son siècle, négligé de tous, ne cherchant ni protecteurs, ni vociférateurs de sa renommée. La postérité envers lui a été aussi injuste que ses contemporains. Il n'a été ni un fou ni un homme de génie : il avait trop de puissance dans l'esprit pour être l'un et pas assez pour être l'autre.

On comprend qu'un caractère de cette trempe ne pouvait épouser par intérêt la cause du cardinal. Il ne le fit que par

(1) *Savinien* CYRANO DE BERGERAC, né en 1620, au château de Bergerac en Périgord, est mort en 1655.

répulsion pour l'esprit d'intrigue qui dominait la Fronde. Il vit dans Scarron la personnification de ce mouvement. Voici en quels termes il exprime son mépris pour le poète culde-jatte, dans une lettre adressée aux frondeurs : « Peuple séditieux, accourez pour voir un spectacle digne de la justice de Dieu ; c'est l'épouvantable Scarron qui vous est donné pour exemple de la peine que souffriront aux enfers les ingrats, les traîtres et les calomniateurs de leurs princes. Considérez en lui de quelles verges le ciel châtie la calomnie, la sédition et la médisance. Venez, écrivains burlesques, voir un hôpital tout entier dans le corps de votre Apollon ; confessez, en regardant les écrouelles qui le mangent, qu'il n'est pas seulement le malade de la reine, comme il le dit, mais le malade du roi : il meurt chaque jour par quelque membre, et sa langue reste la dernière, afin que ses cris vous rappellent la douleur qu'il ressent... Admirez les secrets jugements du Très-Haut... Admirez combien sont profonds les desseins de la Providence ! » Pour Cyrano, la maladie de Scarron est donc un châtiment du ciel. C'était cependant un esprit fort que cet élève émancipé de Gassendi qui professait la doctrine d'Épicure jusqu'à chercher dans les forces de la matière la genèse de toutes les manifestations de la vie : ce qui ne l'empêchait pas d'applaudir au spiritualisme de Descartes, en refusant toutefois de prendre avec lui les bêtes pour des êtres sans âme :

Un corps organisé qu'anime une caresse,
Automate trompeur de vie et de tendresse,

Comme dit le poète de *Jocelyn*.

Persuadé que les mondes qui roulent sur nos têtes ont leurs habitants comme la terre, Cyrano écrivit deux romans scientifiques d'une conception singulière et d'une imagination étrange : *Son voyage dans les États de la lune* et son *Histoire comique des États* et *Empires du soleil*, où, au milieu des utopées qu'il entasse à plaisir, on recueille des faisceaux de lumières (1). Il était dans sa destinée de servir d'éclaireur à l'art et à la pensée

(1) Cyrano a le premier posé le principe *tout est dans tout*, qu'il a tiré du système atomistique de Démocrite, et le principe de la perfectibilité, en faisant de la jeunesse le véhicule du progrès. Il eut aussi la première idée des ballons.

dans la poésie dramatique comme dans la science, sans rien laisser après lui que des ébauches. Son *Pédant joué*, œuvre de la dix-huitième année a fourni deux scènes à Molière dans les *Fourberies* de *Scapin*. Sa tragédie d'*Agrippine*, épouse de Germanicus, où des tirades superbes succèdent à des scènes impossibles et où Séjan apparaît tel que nous l'a transmis l'histoire, est un premier essai de tragédie philosophique, un siècle avant Voltaire. Ses romans sur les habitants de la lune et du soleil enfin ouvrent la voie à Fontenelle dans la *Pluralité des Mondes*, à Voltaire dans *Micromégas* et à Swift dans *Gulliver*.

Qu'on juge s'il n'y avait pas en Cyrano assez d'invention pour faire de lui un génie complet, si le goût avait pu régler l'essor de son imagination vagabonde. Il fut atteint de folie à la fin de sa trop courte carrière par l'étude des abstractions métaphysiques et, dit-on, par la chute d'une poutre sur sa tête ; mais il n'en fut pas moins un homme d'intelligence et de cœur qu'il faut ranger parmi les esprits indépendants, non parmi les burlesques, comme le font la plupart des historiens de la littérature française (1).

Nn autre esprit, trop tôt disparu aussi pour sa gloire, Sarrasin (2), le rival de Voiture dans l'ingénieux badinage, porte la marque de la Fronde plus que celle de l'hôtel de Rambouillet dont sa gaîté peu décente alarmait la pudeur. Le noble aréopage ne lui pardonnait pas certaines incartades, parmi lesquelles figure ce sonnet si spirituellement cruel où il fustige la coquetterie féminine sur le dos de la mère du genre humain (3).

Sarrasin fréquentait plus volontiers les cercles de Ménage, de Scarron, du coadjuteur surtout qui aimait les langues acérées. Il recevait également un favorable accueil dans le salon de M[lle] de Scudéry, grâce à Pellisson, à qui les lettres sont redevables

(1) Boileau a appliqué l'épithète de burlesque à son audace, mais non à sa littérature :

> J'aime mieux Bergerac et sa *burlesque* audace
> Que ces vers où Motin se morfond et nous glace.

(2) SARRASIN (*J. Fr.*), né en 1603 à Hermanville, près de Caen, est mort en 1654.

(3) En voici le dernier tercet :

> Elle aima mieux, pour s'en faire conter,
> Prêter l'oreille aux sornettes du Diable,
> Que d'être femme et ne pas coqueter.

de la conservation des œuvres de cet écrivain peu soucieux de la postérité. En Sarrasin, l'homme n'était pas très estimable. Il en est peu qui aient eu des amis plus dévoués et il n'en est pas peut-être qui se soit montré moins reconnaissant. Il distribuait à ses protecteurs la monnaie de ses saillies et se croyait quitte envers eux. C'est ainsi que Ménage et le coadjuteur furent payés de leurs services. Ils étaient d'ailleurs assez amis de la littérature et assez jaloux de leur influence pour se montrer généreux. Ménage (1), qui ambitionnait l'empire des lettres, tenait à Sarrasin parce qu'il voyait en lui un érudit et un esprit caustique comme il l'était lui-même et comme il les aimait. Le coadjuteur de son côté exploitait les spirituelles malices de son protégé au profit de ses intrigues. Sarrasin, par l'intermédiaire du cardinal et de M[me] de Longueville, obtint la charge de secrétaire des commandements du prince de Conti qui eut souvent à souffrir de ses exigences. Il mourut empoisonné, et ce fut le châtiment de ses libertinages. Oublions l'homme, mais non pas l'écrivain. Il était organisé pour laisser de grandes œuvres, s'il n'avait pas gaspillé ses talents sur toute matière. Rarement on vit autant de souplesse et de diversité d'aptitudes. Il aborda successivement l'histoire, l'érudition, la critique, la poésie sérieuse et plaisante, et nulle part il ne fut médiocre. Mais, faute de concentration et de travail soutenu, il n'a laissé aucun de ces chefs-d'œuvre qui immortalisent. Ses écrits furent publiés après lui comme ceux de Voiture. Dans le genre historique, il a composé la *Relation du siége de Dunkerque* et l'*Histoire de la Conspiration de Valstein*. Cette dernière œuvre, malheureusement inachevée, est conçue dans la grande manière des anciens qu'il égale. Il disserte ensuite sur le jeu des *échecs*, et sa discussion est un modèle par la marche des arguments comme par l'agrément de la forme. Il écrit, pour venger l'amour-propre de Ménage, le *Testament du Goulu* et le *Bellum parasiticum*, raillerie d'un côté, badinage de l'autre, et rien n'est plus piquant ni plus ingénieux. Dans le *Dulot vaincu*, sous forme de poëme héroï-comique, il fait justice des bouts rimés, et l'invention de Dulot est perdue sans retour.

Pour complaire à Richelieu et à Scudéry qui cherchent des armes contre Corneille, il lance un discours sur la tragédie où

(1) Né à Angers en 1613, mort à Paris en 1692. C'est le *Vadius* de Molière. Distingué comme érudit, médiocre comme poëte.

il commente Aristote d'un coup d'œil profond. L'œuvre de complaisance sous sa main devient une œuvre critique. Dans cet écrivain qui semble n'avoir que de l'esprit et de l'érudition, on ne s'attend pas à trouver un poète capable de faire vibrer la lyre. Deux fois pourtant il réussit dans l'Ode, comme il réussit dans la pastorale. Il célèbre la prise de Dunkerque et la bataille de Lens, et l'on dirait un Pindare. Il s'écrie en parlant de Condé :

Il monte un cheval superbe
Qui, furieux aux combats,
A peine fait courber l'herbe
Sous la trace de ses pas :
Son regard semble farouche,
L'écume sort de sa bouche ;
Prêt au moindre mouvement,
Il frappe du pied la terre,
Et semble appeler la guerre
Par un fier hennissement.

N'est-ce pas superbe d'harmonie et de mouvement ? Tout ce qu'on peut faire avec l'esprit, Sarrasin l'a fait. Donnez cet esprit à un grand homme, n'aurez-vous pas un génie ?

Dans cette première partie du dix-septième siècle que l'histoire éblouie semble avoir laissée dans l'ombre d'un côté pour la mettre en lumière de l'autre, afin qu'elle fît cortège à l'astre royal qui s'avance, que d'étoiles éclatantes au ciel de la pensée et de l'art ! Il suffit de citer les noms : les créateurs d'abord, Corneille, Pascal, les Port-Royalistes, Descartes ; des poètes et des esprits supérieurs : Malherbe, Voiture, Balzac, Racan, Maynard, d'Urfé, Chapelain, Scudéry, La Calprenède, Gombauld, Malleville, Saint-Amant, Théophile, Scarron, Cyrano, Sarrasin, Pellisson, et des hommes de la taille de La Rochefoucauld et du cardinal de Retz. Comme on le voit, la supériorité est partout, chez les prosateurs plus encore que chez les poètes. C'était le temps des philosophes, des moralistes et des esprits indépendants en même temps que le règne du bel esprit. Si la foule des rimeurs protégés par la noblesse abdiquaient leur dignité dans la flatterie comme d'autres dans la licence, il y avait du moins, dans l'orgie des imaginations fourvoyées, une puissance géniale qui ne demandait qu'à se régulariser pour créer des chefs-d'œuvre.

Voici le grand régulateur. Place au soleil de la royauté. Le siècle désormais va marcher à sa lumière.

SECONDE PÉRIODE.

SIÈCLE DE LOUIS XIV.

—

CHAPITRE Ier.

LES GRANDES INFLUENCES CIVILISATRICES.

—

Louis XIV — Descartes et Port-Royal.

I.

Au moment d'apprécier l'influence de Louis XIV sur un siècle auquel il a donné son nom, nous éprouvons le besoin d'avertir le lecteur que c'est l'esprit du temps et non l'esprit de l'histoire que nous allons consulter ici. L'histoire a le droit de se montrer sévère à l'égard d'un despote qui a sacrifié l'indépendance, la liberté, le bonheur des peuples à son ambition, les prérogatives de l'Église à son pouvoir arbitraire et la morale à ses plaisirs. Comme Belge, comme chrétien, comme philosophe et comme homme, on trahirait ses devoirs en louant sans réserve un roi qui a fait la guerre de Flandre et de Hollande, soumis l'Église à l'État, décrété la révocation de l'Édit de Nantes, ordonné les dragonnades, confisqué les libertés de son peuple, ruiné son royaume et ruiné les mœurs pour satisfaire ses appétits insatiables de volupté et d'orgueil.

Mais comme homme aussi et comme littérateur, ami des belles et grandes choses, il faut savoir rendre justice aux princes qui ont contribué à la gloire des peuples et à la gloire de l'humanité.

La France a le droit de se plaindre aussi, mais elle a surtout le droit d'être fière des qualités d'un monarque qui a fait sa grandeur et présenté aux siècles futurs, dans la guerre, dans les lettres, les sciences et les arts, la plus magnifique réunion de grands hommes que l'histoire ait offerte à l'admiration du monde.

Il y a du reste deux époques à distinguer dans le règne de Louis XIV : la première, depuis son avénement jusqu'à la révocation de l'Édit de Nantes ; la seconde, depuis cette date fatale jusqu'à sa mort : d'un côté, le succès et la gloire ; de l'autre, les malheurs et la honte.

Plaçons-nous dans la gloire pour comprendre les poètes, et voyons ce que fit Louis XIV pour féconder leur génie (1).

Aussitôt que le grand roi eut pris en main les rênes du pouvoir, tout rentra dans l'ordre, et les forces nationales purent se déployer avec un merveilleux ensemble sous la sauvegarde d'un gouvernement respecté. La France alors réalisa l'idéal de la royauté. L'Église consomma son alliance avec le trône. L'anarchie fut comprimée et les ambitions cessèrent de troubler l'État. La bourgeoisie, auparavant dédaignée par la noblesse, se releva par la dignité des emplois publics. La petite bourgeoisie put coudoyer la grande sans en être offusquée. La France tranquille à l'intérieur grandit par le prestige des conquêtes. C'est alors que l'on vit briller l'âge d'or de la littérature. Les écrivains qui, sous la domination des premiers ministres, n'avaient le choix qu'entre la servitude et la révolte, furent honorés d'une protection qui s'étendait à tous sans humilier personne, et ne se virent plus forcés de recourir à de basses flatteries pour se créer une honnête aisance. En échappant aux caprices de la noblesse, ils retrouvaient la dignité et la liberté de leurs pensées. Ils ne purent, il est vrai, à l'exemple des Grecs, apporter dans la direction des affaires l'audacieuse indépendance de leur imagination ; car le roi personnifiant l'État (2) ne laissait à ses ministres que les rouages vulgaires de l'administration. Louis XIV avec un discernement admirable avait compris que l'art, pour atteindre sa perfection, exige le calme, le repos, les loisirs. L'écrivain lancé dans le tourbillon des affaires n'a pas le temps

(1) Nous prendrons ici pour guide M. Nisard, qui a puisé dans les auteurs contemporains les traits qui composent la grande figure de Louis XIV.

(2) *L'État c'est moi ;* c'était, comme on sait, sa devise.

de se recueillir, de méditer ses pensées et de parvenir à cette maturité de conception et à ce fini de la forme qui sont les conditions nécessaires de toute œuvre durable.

A chacun sa sphère donc : au guerrier les combats, à l'homme d'État la politique, à l'écrivain la pensée et la parole, son expression. Grâce à Louis XIV, les écrivains du dix-septième siècle restèrent hommes de lettres, et grâce à lui aussi ils furent en général à l'abri des injures de la fortune et de la misère, trop souvent la compagne du génie (1). La protection des princes peut être funeste à la littérature ; mais c'est quand le gouvernement est antipathique à la nation, et quand le prince n'offre pas en sa personne un type assez complet pour éveiller l'inspiration poétique ; ensuite, quand l'art est réduit à brûler un grossier encens sur l'autel où s'allume l'enthousiasme. Louis XIV, en attirant à lui les poètes, laissait un libre essor à leurs facultés ; il comprenait mieux que personne que les lettres sont le plus beau diamant de la couronne des rois. Il faut le dire, les louanges que lui adressaient les écrivains de son siècle étaient souvent

(1) Louis XIV fut généreux envers l'Académie à laquelle il donna des jetons de présence et qu'il installa au Louvre, dans des fauteuils. Il accorda des pensions aux écrivains. Mais il ne faut rien exagérer. Paul Albert a montré que les libéralités de Louis XIV n'étaient ni aussi larges ni aussi intelligemment distribuées qu'on aurait pu le croire. Chapelain, choisi par Colbert pour dresser la liste des pensions, a procédé de la façon suivante :

« Corneille y figure pour la somme de *deux mille livres*, Molière pour *mille livres*, l'abbé Cotin pour *douze cents livres*, le sieur Dauvrier (?) pour *trois mille livres*, l'abbé Cassagne pour *quinze cents livres* : le mieux renté, c'est Mézerai, historiographe, qui reçoit *quatre mille livres*, et Chapelain, le rédacteur de la liste, qui s'adjuge *trois mille livres* et se déclare lui-même le *plus grand poète français qui ait jamais été et du plus solide jugement*. Boileau brille par son absence, ainsi que La Fontaine. La Fontaine ne recevra jamais de pension ; il avait été distingué par Fouquet et avait pleuré sa disgrâce. Boileau sera porté sur la liste un peu plus tard en 1669. C'est l'année mémorable entre toutes ; les gens de lettres n'en revirent pas une pareille. Le chiffre des pensions s'éleva à 111,550 livres. L'année suivante, il y eut une légère diminution : 107,900. — En 1671, une nouvelle diminution 100,075. — Puis on tombe à 86000, 84000. En 1674, on est à 62000 ; en 1675, à 57000. — Ainsi en six années, le chiffre a diminué de moitié. Veut-on savoir ce qu'il était en 1690, vingt-quatre ans après l'institution des pensions. Il n'est plus que de 11,966. — Il baissa de plus en plus, et à la fin, cette dépense fut rayée du budget. »

aussi sincères que méritées. C'est surtout en se modelant sur la personne de Louis XIV et sur la société dont il fut tout à la fois l'organisateur et l'inspirateur, que la poésie parvint à cet idéal qui forme l'apogée du génie de la France. L'*unité*, l'*ordre* et la *grandeur*, les trois pivots de la monarchie française, sont les qualités fondamentales des œuvres littéraires du grand siècle. Toute la poésie de ce temps semble un reflet des qualités personnelles de Louis XIV. L'extérieur du roi, sa figure, son attitude, ses manières respiraient je ne sais quelle noblesse et quelle grâce qui faisaient l'admiration de tous ceux qui l'approchaient : c'était le type de la majesté royale. Il posait devant les poètes comme Périclès à Athènes, mais avec plus de prestige encore que le héros populaire de la Grèce. L'harmonieuse beauté de Louis XIV fut pour beaucoup dans la noblesse et la grâce du style des poètes. L'esprit du roi se distinguait par la grandeur des vues, la justesse des idées, un bon sens admirable, une extrême délicatesse de goût, le naturel dans la dignité et la facilité à s'approprier les idées d'autrui. La parole du roi, qui reflétait les qualités de sa personne et de son esprit, était d'une netteté et d'une élégance irréprochables, et toujours au niveau du sujet qui faisait la matière de ses entretiens. Ne sont-ce pas là les grands traits de l'esprit et du style des immortels chefs-d'œuvre de ce siècle ? D'un caractère chevaleresque, le roi était brave à la guerre et d'une politesse charmante à la cour. Doux, affable, clément, généreux, dans l'ensemble de sa conduite, son cœur égalait son esprit et les charmes de sa personne. Faut-il s'étonner qu'il ait été l'idole de son siècle et qu'il ait donné le ton à la littérature et à la civilisation françaises ? L'idéal littéraire réalisé par les grands écrivains du dix-septième siècle fut donc, en grande partie, l'ouvrage de Louis XIV. Ce sera son éternelle gloire devant la postérité.

Voulez-vous avoir une image vivante du génie de Louis XIV ? Allez à Versailles. Contemplez ce palais où respire encore tout le prestige de la majesté royale. Parcourez ce jardin : d'un marais infect le roi en a fait une des merveilles du monde. Regardez ces escaliers babyloniens, ces longues allées, ces bois, ces pièces d'eau où l'on a ressemblé avec un goût si parfait tous les symboles de la mythologie et tous les chefs-d'œuvre des arts : n'assistez-vous pas à la résurrection du grand siècle ? Il n'y manque rien que Louis XIV et sa cour qu'on croit voir apparaître dans la magie des souvenirs.

L'art à Versailles a effacé la nature, mais quel art ! un idéal de beauté, d'ordre, de régularité, de grandeur !

Voilà la création de Louis XIV, et voilà l'idéal qu'il a fait resplendir aux regards des poètes.

N'exagérons rien toutefois : la première partie du dix-septième siècle, nous en avons fait la remarque, a plus d'originalité, plus de force créatrice. Ce serait manquer à la vérité que d'étendre au siècle tout entier, comme l'a fait Voltaire, le rayonnement de ce soleil royal. Nous ne dirons pas non plus que Louis XIV a fait naître les génies qui ont illustré son règne. Mais il y a eu cela d'heureux que les grands hommes de cette époque, sans faire violence à leur génie, se trouvèrent à l'unisson des qualités, des vues, de l'esprit du roi. Sans Louis XIV, nous aurions eu Racine, Boileau, Fénelon, Bossuet ; nous aurions eu surtout La Fontaine et Molière. Les grandes facultés de ces hommes, ils les tiennent de la nature ; mais, dans un autre milieu, elles se seraient manifestées autrement. Et on peut affirmer par le spectacle de la première moitié du siècle qu'avec plus d'originalité elles auraient eu moins de perfection. Nous verrons plus loin ce que le roi fit pour Molière et ce que lui doit Racine. C'est sa présence encore qui donna tant d'éclat et de majesté à l'éloquence religieuse. Certes, ces services ont trop de prix pour ne point mériter qu'on les reconnaisse, moins encore pour la part qui revient au roi que pour celle qui appartient au principe qu'il représente et dont le prestige fascinait les esprits en courbant tous les fronts.

La société des femmes contribua beaucoup aussi à maintenir cette politesse exquise qui donne aux œuvres littéraires l'élégance, la souplesse, la délicatesse et la grâce. Mais l'abus du bel esprit, cet excès de galanterie né du commerce des femmes et qui, favorisé par les souvenirs chevaleresques et par l'imitation de l'Italie et de l'Espagne, avait introduit dans la littérature toutes les préciosités du langage, ne put tenir devant le naturel et le bon sens de Louis XIV. Les rodomontades espagnoles menaçaient de gâter le goût français depuis le règne de Louis XIII. Louis XIV fit disparaître l'imitation étrangère par un acte de puissante initiative qui signala son avénement au trône : la préséance de l'ambassadeur français sur l'ambassadeur espagnol à la cour de Rome. Mais, pour fixer définitivement le goût faussé par l'Italie et l'Espagne, il fallait retremper l'esprit

français aux sources antiques. De là l'imitation de la Grèce et de Rome consacrée par le siècle précédent. C'est ce qui acheva de consolider la langue en lui faisant contracter cette dignité, cette fermeté, cette précision, cette harmonie à la hauteur des littératures classiques. Malheureusement on ne se contenta pas d'emprunter aux anciens l'art de la forme ; on imita leurs idées, et il arriva ce qui arrive toujours quand on renonce à l'originalité pour suivre les traces d'autrui : en cherchant à habiller à l'antique la pensée moderne, on habilla à la moderne la pensée antique. Quoi qu'il en soit, si Aristote et Horace furent, sous la plume de Boileau, les vrais législateurs du Parnasse français, c'est qu'on sentait le besoin d'un goût sévère pour régénérer une littérature compromise par l'imitation des œuvres de deux peuples tombés en décadence. Il y avait, à tout prendre, moins de danger à suivre avec habileté les traces des anciens dans une langue d'un génie différent, qu'à se laisser entraîner dans une fausse voie, sur la pente glissante de deux littératures d'un génie analogue par les formes, sinon par l'esprit de leurs productions. Ce n'est pas par timidité, comme on l'a cru, c'est par amour de la règle que Louis XIV encouragea l'imitation de l'antiquité.

II.

La règle ! C'était le dernier mot de ce règne où tout devait plier devant l'étiquette. Mais il y eut alors deux puissances qui échappèrent au roi et qu'il ne parvint pas à étouffer en les persécutant : *Descartes* et *Port-Royal*, c'est-à-dire l'émancipation de la raison, la liberté incompressible de l'esprit et de la conscience humaine.

Si Louis XIV fut puissant sur l'art, sa puissance se résuma dans une question de forme. L'éducation de la pensée appartient tout entière à Descartes (1) et aux solitaires de Port-Royal, puis à l'Église et à ses grands représentants : Bourdaloue, Bossuet, Fénelon. C'est là qu'il faut chercher l'*âme du siècle.*

(1) DESCARTES (*René*), né à la Haye en Touraine (aujourd'hui La Haye-Descartes) en 1596, est mort à Stockholm en 1650. Ses œuvres les plus remarquables sont le *Discours de la méthode* et les *Méditations métaphysiques.*

Celui qui a fait table rase de toutes les autorités reçues (1), pour ne reconnaître d'autre autorité que celle de la raison ; celui qui a dit : *je pense, donc je suis*, comme point de départ dans la libre recherche de la vérité a fait une telle révolution dans les esprits que de sa doctrine découla tout le spiritualisme du dix-septième siècle. Pour répandre cette doctrine, il rejette la langue de la science, la langue de l'école, la langue de la tradition et fait appel au bon sens de tous en se servant de la langue de tous ; et il la parle avec toute la clarté du français et toute la majesté du latin, faisant la lumière dans toutes les intelligences, et renouvelant du même coup tout le domaine de la science et tout celui des lettres. Voilà ce que fit le *Discours de la méthode*, méthode créatrice, principe moteur de tout le mouvement métaphysique, psychologique, moral et littéraire du siècle. Que produisit-elle en littérature (2) ? L'étude de l'homme intérieur, l'analyse des sentiments et des passions, la peinture des caractères, le bon sens et la raison, comme but de l'art, l'existence de Dieu enfin philosophiquement démontrée par l'idée de Dieu en nous et hors de nous dans tous les phénomènes de la création. N'est-ce pas là tout le dix-septième siècle, depuis Corneille, Racine, Boileau, les Port-Royalistes, Pascal, La Rochefoucauld, La Bruyère, Mme de La Fayette, jusqu'à Bourdaloue, Bossuet, Fénelon ?

Corneille échappe à l'influence de Descartes : leur génie est né en même temps. Ce sont deux esprits de la même famille : si les héros de Corneille sont trop raisonneurs, c'est que chez eux le devoir est sans cesse en lutte avec la passion. Boileau ne prêche aux poètes que le respect de la raison et de la vérité :

(1) Excepté du pouvoir établi qui régit le corps social et de la religion établie qui régit l'âme et n'a pas besoin d'être imposée pour s'imposer à la conscience. Descartes acceptait provisoirement ces deux pouvoirs : il en ajournait la solution pour ne point paraître inconséquent. Mais en réalité il les laissait en dehors de sa doctrine.

(2) Je n'examine pas ici le côté logique de la méthode cartésienne. Comme méthode scientifique, Descartes était dans le vrai en posant la raison comme faculté de contrôle à toutes nos connaissances. Mais en n'acceptant pour *critérium* de certitude que le sens intime et l'évidence mathématique, il a conduit la logique à la négation substantielle des réalités extérieures, et par ce faux idéalisme il a amené, comme réaction inévitable, le matérialisme, qui est l'opposé de sa méthode.

« Aimez-donc la raison. » — « Tout doit tendre au bon sens. » — « Rien n'est beau que le vrai. » L'*Art poétique* n'est, comme on l'a dit, que le *Discours de la méthode* de la poésie française.

Racine puise son inspiration à la même source : la science du cœur humain. La Fontaine lui-même dans ses fables porte l'empreinte de Descartes. Personne ne l'a célébré avec plus d'enthousiasme :

Descartes, ce mortel dont on eût fait un dieu
Chez les païens, et qui tient le milieu
Entre l'homme et l'esprit.....

Il n'est pas jusqu'à Molière, élève de Gassendi, qui ne se ressente du spiritualisme de Descartes. La Fontaine et Molière toutefois pouvaient exister sans Descartes comme sans Louis XIV, car ils puisaient partout sans cesser jamais d'être ce qu'ils étaient : des imitateurs inimitables. La Fontaine aima la nature comme Molière la réalité, parce qu'ils y trouvaient la vie. Descartes, s'il tourna la pensée vers la métaphysique, la psychologie et la morale, la détourna de la nature et des réalités extérieures, en montrant dans l'univers un vaste mécanisme d'où l'âme et par conséquent la vie est absente. Quel intérêt pouvait-on prendre à l'animal, pur automate, et à la nature matérielle où Dieu ne se voyait que dans les lois immuables qu'il avait tracées ? Scientifiquement, cette nature offrait matière à d'intéressants calculs mathématiques ; littérairement, c'était un corps sans vie. Aussi qu'arriva-t-il ? On resta convaincu que la nature physique n'avait à nous révéler aucun mystère et qu'il était inutile d'y chercher l'image de l'âme, puisqu'elle n'avait point d'âme. De là le système mythologique considéré comme l'indispensable parure de la pensée poétique.

Sans tous ces ornements....
La poésie est morte....

Il fallut donc, dans ce siècle chrétien, invoquer les dieux en poésie. C'était sans conséquence, car ces dieux, on n'y croyait pas : machines de convention à l'usage des poètes sans invention personnelle ; simples ornements, à défaut de ceux de la nature. Ces créations humaines, dans ce siècle, étaient donc plus intéressantes que la création de Dieu ! On comprend que La Fontaine

ait protesté, au nom de la nature animale (1). Mais la poésie se concentra dans le drame et dans la comédie humaine, dans l'étude et l'analyse des caractères et des passions. Les vues de Descartes sur la nature, domaine de l'immuable, rendirent même le siècle indifférent à l'histoire proprement dite : l'homme s'agite et Dieu le mène. Les événements n'ont d'intérêt que s'ils sont vus du côté du ciel. Le grand acteur, c'est Dieu. De même qu'il n'y a pas de poésie de la nature, il n'y a pas d'histoire de la nature. A quoi bon ? Si Dieu a tout fait, l'homme n'est pas son collaboteur. Comme on le voit, l'influence de Descartes, féconde d'un côté, est stérile de l'autre. Le drame fleurira, la lyre et l'épopée seront muettes, si ce n'est pour célébrer Dieu et le roi. Devant ces deux pouvoirs, tous s'inclinent. Et Descartes les acceptant sans discussion, les questions politiques pour ses disciples n'ont plus d'intérêt : c'est l'affaire du roi. L'État, c'est lui. Ni le pape ni le roi n'avaient alors à s'alarmer du système de Descartes. Le cartésianisme conséquent devait tout soumettre au contrôle de la raison. Mais il se confina au dix-septième siècle dans l'ordre philosophique et littéraire. Descartes est par excellence le génie inspirateur de cette grande époque. Il fut en philosophie ce que Bossuet fut en religion et Louis XIV en politique : un maître, un conducteur d'hommes, une autorité. En sorte qu'en voulant détruire l'autorité dans le domaine de la raison il n'a fait que la déplacer. Toutes les forces semblaient s'entendre pour former un ensemble organique, une société de grands esprits marchant vers un même but : la vérité, l'ordre, l'unité, la grandeur. Descartes était maître des esprits, Bossuet maître des âmes, Louis XIV maître des corps, cherchant à l'être aussi des esprits et des âmes.

III.

Mais, dans l'ordre spirituel, un autre pouvoir vint fournir de nouvelles armes aux luttes de l'esprit et imprimer un nouveau mouvement à la civilisation morale. Une secte, puissante par la vertu, le savoir, les relations sociales, revendiqua fièrement pour la conscience le droit de n'obéir qu'à Dieu, et par conséquent de juger et d'interpréter librement les rapports de l'âme avec

(1) Voir les *Deux Rats, le Renard et l'Œuf.*

son Créateur. Par une contradiction singulière, elle réclama cette liberté de conscience en niant le libre arbitre sans lequel l'homme n'est plus son maître et cesse par conséquent d'être responsable de ses actes. Par sa déchéance originelle, la race humaine, suivant cette école, est radicalement vouée au mal. Ceux-là seuls peuvent faire le bien en vue du salut, qui sont irrésistiblement attirés par la Grâce, don gratuit que Dieu n'accorde qu'à ses élus pour qui le Christ est mort sur la croix. Les autres sont fatalement condamnés à l'enfer. Telle était la doctrine désespérante que Jansénius attribuait à saint Augustin et dont Port-Royal se fit le propagateur.

Port-Royal était, comme on sait, un couvent de bernardines, à six lieues de Paris, dans la vallée de Chevreuse, tombé au commencement du XVII[e] siècle en possession d'une famille qui était toute une tribu : la famille des Arnauld (1). Le célèbre Jean Duvergier de Hauranne, abbé de Saint Cyran, le condisciple et l'ami de Jansénius à Louvain et à Paris, choisi par la Mère Angélique, sœur du grand Arnauld, supérieure de Port-Royal, pour être le directeur de conscience de la communauté, était parvenu à implanter le jansénisme à Port-Royal de Paris, et à instituer à Port-Royal des champs un ordre de solitaires ecclésiastiques et laïques pour se vouer aux exercices de la pénitence, aux travaux de l'esprit et à l'enseignement de la jeunesse. Dans la pensée de Saint Cyran, les solitaires devaient avant tout travailler à assurer le triomphe d'une morale austère qui seule pouvait régénérer le christianisme sorti de ses voies par le relâchement des mœurs. La communion fréquente qu'Arnauld prêcha dans un livre fameux, c'était le signe auquel se reconnaissaient les élus de Dieu attirés par sa grâce. On se demande avec étonnement comment une telle doctrine a pu à ce point passionner les esprits qu'il a fallu deux siècles pour éteindre le feu de ces controverses. Les causes sont multiples. La supériorité d'intelligence et de savoir chez les Port-Royalistes ; leurs querelles avec les jésuites qui se sont faits leurs adversaires implacables et leurs accusateurs devant la Sorbonne, devant le Saint Siége et devant le Roi ; les persécutions et les condamnations qu'ils subirent sans jamais rendre les armes, jusqu'à l'anéantissement de

(1) Le père du grand Arnauld avait vingt enfants dont il était le dernier. Arnauld d'Andilly en avait quinze.

leur retraite ; l'intérêt qui s'attachait à eux, en raison de leurs disgrâces et de leur courage, appelant l'admiration et la pitié tout ensemble ; l'esprit d'opposition qui leur assura les sympathies de tous les frondeurs de l'autorité ; le bon ton qui rangeait, en principe, du côté de la morale austère ceux qui, en pratique, appartenaient à la morale facile ; la langue vulgaire enfin substituée à la langue savante, apprenant à converser et à disserter sur les matières théologiques comme Descartes sur la philosophie : que fallait-il de plus à Port-Royal pour gagner la faveur publique ? Les gens du monde prirent parti pour ou contre le jansénisme. L'esprit s'aiguisa, s'éleva, se fortifia par cette puissante gymnastique intellectuelle. Les jésuites combattirent au nom de la liberté le fatalisme des passions et l'irrésistibilité des divines attirances de la grâce. Les jansénistes combattirent au nom de la morale, universelle cette fois, les honteuses concessions des casuistes aux vices de l'humanité. La lutte, comme on le voit, s'est agrandie aux proportions d'une bataille dont les destinées de l'âme humaine étaient l'enjeu. Port-Royal enfanta de grands controversistes et de grands éducateurs : les Arnauld, les Nicole, les Lemaistre, les Lancelot ; Jean Racine fut leur élève ; Boileau et Louis Racine leurs disciples, Mme de Sévigné leur admiratrice, qui aurait voulu faire un bouillon de la morale de Nicole pour la boire et la savourer d'un seul coup. Ils eurent enfin pour défenseur cet incomparable génie, aussi grand dans la science que dans les lettres : Blaise Pascal (1), créateur de la prose élevée, exacte comme un théorème et haute comme l'infini ; enseignant à Bossuet la simplicité dans la grandeur ; homme à part parmi les hommes, dont le sublime esprit a tué le corps avant la maturité de ses années ; qui n'a vécu la plus grande partie de sa vie que pour souffrir, mais qui a trouvé dans ses souffrances les *Provinciales*, œuvre de polémique où la plaisan-

(1) Né à Clermont-Ferrand, en 1623, mort à Paris, en 1662. On sait ce qu'il fit pour la science. A douze ans, il trouvait tout seul et sans livres les 32 premières propositions d'Euclide : ce qui équivalait à inventer la géométrie. A 16 ans, il écrivait en latin un *Traité des sections coniques*. Il créait une machine arithmétique simplifiant les calculs. Il trouvait encore à la même époque une espèce de brouette et la presse hydraulique. En 1647, il publiait ses *Expériences sur le vide*, et il faisait l'année suivante des expériences barométriques qui confirmaient la découverte de la pesanteur de l'air et ses conséquences.

terie est maniée avec un art de mise en scène égal à celui de Molière, et où l'éloquence de l'indignation s'élève à une énergie égale à celle de Démosthènes ; et des *Pensées*, matériaux gigantesques d'un monument destiné à convaincre la raison d'impuissance et à démontrer aux incrédules la nécessité de la foi. Certes il y a un poète aussi dans ce géomètre d'une logique si impitoyable qui nous conduit tout haletants au bord de cet abîme dont il a mesuré la profondeur, et nous fait assister à cette lutte dramatique entre le doute et la foi : le doute de la raison et la foi du cœur ; sceptique qui veut croire et pousse l'audace des objections jusqu'à l'anéantissement des croyances où il se réfugie en désespéré, se reposant, avec la confiance d'un enfant envers sa mère, sur la grâce et la parole divine où il a trouvé le salut.

Ce n'est pas cependant l'inspiration des poètes qu'il faut chercher dans les travaux des solitaires de Port-Royal. La nature à leurs yeux était trop profondément viciée pour qu'ils ne fussent pas les ennemis de la poésie et des arts procédant de la passion. Leur influence s'est exercée avant tout sur la raison, sur le goût et sur la langue.

Cédons la parole à Villemain : nul mieux que lui n'a fait sentir l'action civilisatrice de ces grands agitateurs de l'esprit.

« Peut-être cette autorité souveraine du goût et du langage de la cour eût été moins heureuse pour les arts, si elle n'avait été mélangée et combattue par une autre influence, qui tenait à l'esprit du même temps, celle des controverses religieuses. Ce fut là, pour l'esprit de la nation, une plus sévère école, d'où sortaient le sérieux, la simplicité, la liberté du langage. Après la cour, après les conversations et les fêtes ingénieuses de Versailles, il y avait les solides entretiens de Port-Royal, l'apostolat perpétuel de ses solitaires, leurs liaisons fréquentes avec la magistrature, et avec le peu de libres consciences, qui sans se séparer de l'ancienne foi, n'étaient pas toutes soumises au roi et au pape. Port-Royal était une secte, dans le sens le plus honorable du mot. Par là, il eut et garda, pendant le dix-septième siècle, une grande influence sur les mœurs, les écrits, la langue. L'action isolée d'un homme de génie n'a pas ce pouvoir : il fait quelques bons ou quelques mauvais imitateurs ; mais pour modifier l'usage, pour mettre une empreinte nouvelle sur l'esprit d'un peuple, il faut l'influence d'une opinion qui a de nombreux organes, et qui tour à tour agit, parle, écrit et intéresse par ses

combats et ses souffrances. Ce fut le sort et le privilége de Port-Royal.

« En rappelant sur quelques points les esprits au libre examen, en mêlant la philosophie à la religion et toutes deux aux lettres, Port-Royal donna le goût d'une diction sérieuse et nourrie, qui rapprochait la langue française des sources antiques d'où elle est sortie. Par une controverse assidue sur des questions de métaphysique, ces pieux solitaires firent entrer dans l'usage du monde une foule d'expressions qui tendaient à spiritualiser notre idiome, et à le rendre plus exact et plus précis. Quand on voit, dans les témoignages du temps, la réputation du grand Arnauld, et qu'on la cherche dans ses œuvres, on sent que cet homme fut nécessairement supérieur à ce qu'il a laissé, et qu'il domine surtout par l'action de ses entretiens et de ses disciples et par la rapidité et l'à propos de ses écrits. De là venait la grande part que les critiques donnaient à Port-Royal dans le perfectionnement du langage.

« Arnauld et ses amis aidaient plus sensiblement encore à ce progrès par leurs travaux sur la grammaire générale et sur l'analyse comparée des langues. Pour la première fois, depuis la renaissance, la méthode philosophique dirigeait la philologie, et tout l'artifice de la pensée était cherché dans l'artifice du langage.

« Un caractère essentiel de la langue française, celui qui la rend si propre aux sciences, aux affaires et à la vie, celui qu'elle ne peut perdre sans changer tout à fait, la clarté, instinct de notre esprit, devenait de plus en plus une loi de notre littérature. Elle se marquait par l'ordre direct du langage, la lumière des expressions, et cette netteté précise, où l'on reconnaît à quelques égards l'influence de la géométrie, de cette science judicieuse qui avait formé Descartes, et dont Pascal et ses amis mêlèrent l'inflexible justesse à l'ardeur même de l'éloquence. Les admirables *Discours sur la logique* étaient, pour Port-Royal, le fondement de toutes les études de langue et de goût. Tout, dans l'art d'écrire, y était ramené à l'*art de penser*, mais avec cette vive intelligence de la passion et du beau, qui distingue les vues de Pascal sur l'éloquence des critiques de Condillac sur le style.

« Enfin, les écrits corrects et savants de Port-Royal excitaient dans le parti contraire, jusque-là tout empreint de barbarie scolastique, une émulation de délicatesse, un soin scrupuleux de la

diction, qui fut, après les ouvrages de génie, le secours le plus utile à la pureté de la langue. En s'occupant, vingt années après les *Provinciales*, à chicaner subtilement le style de Pascal, les Jésuites apprenaient à bien écrire. En relevant avec ironie la gravité un peu uniforme, les longues périodes et les expressions parfois inusitées des autres écrivains de Port-Royal, ils s'essayaient eux-mêmes à un style plus facile et plus libre, sans être moins correct. La langue commune s'enrichissait de toutes parts, et prenait tous les tons. C'était une monnaie courante dont les types réguliers et nets se multipliaient à l'infini pour suffire au commerce croissant des idées, indépendamment de ces médailles à part que frappe le génie, et qu'il se réserve. De bons ouvrages de critique, un peu minutieux, de subtiles analyses de la langue et de la diction servaient à fixer le goût public, que les écrits des grands hommes avaient vivement saisi, et d'abord enlevé à ces fausses admirations que fait naître l'inexpérience de l'art ou la satiété du vrai beau. »

Maintenant que nous connaissons les grandes influences civilisatrices, voyons quelles furent les destinées des genres pendant le règne de Louis XIV. Quatre grands noms résument l'histoire de la poésie française à cette époque : Racine, Molière, Boileau, la Fontaine, c'est-à-dire la *tragédie*, la *comédie*, la *satire*, l'*apologue*. Nous dirons ensuite un mot de la poésie en prose.

Le genre dramatique domine tous les autres, parce qu'il est celui qui répond le mieux aux loisirs fastueux et à l'esprit de société créé par la monarchie. Ces mœurs conventionnelles ne conviennent ni à l'*épopée* ni à l'*ode*, qui ne vivent que de naïveté et d'enthousiasme. Le drame sérieux et le drame plaisant, voilà les deux spectacles favoris de la royauté. Aussi Racine et Molière sont-ils comme les pourvoyeurs des plaisirs de la cour, les poètes officiels, les édiles du grand siècle.

CHAPITRE II.

RACINE.

—

Corneille avait créé la tragédie ; mais la fière indépendance des héros de ces temps de guerre civile avait fait place à la tendre galanterie des mœurs nouvelles. Si le grand Corneille, dans la peinture des caractères héroïques, était insurpassable, l'importance accordée à l'amour laissait à Racine la création des rôles de femme et la peinture des héroïques faiblesses du cœur humain. Le type était donné : le poète n'avait qu'à contempler la figure de Louis XIV et à transporter sur la scène les passions de la cour : l'ambition et l'amour, magnifiquement drapés dans la majesté royale. Les amours de Louis XIV, qu'il faut flétrir au nom de la morale, furent du moins recouvertes d'un certain vernis de décence et traversées par le remords. La religion, impuissante à le retenir dans le devoir, mit dans son âme une lutte puissante entre la passion et la raison. La voix de la conscience se faisait entendre au milieu des enivrements d'une vie de triomphes et de fêtes ; et les faiblesses du roi n'étaient pas à ses yeux des vertus. Bossuet, à qui Louis XIV avait permis de dire la vérité, attribuait les malheurs de la France aux fautes du monarque. Racine, en peignant les orages des passions, en fit aussi ressortir la moralité, en montrant les malheurs qu'elles entraînent à leur suite.

Pour comprendre le poète, disons un mot de l'homme : c'est un prédestiné de la passion. Il sortait d'une vieille famille bourgeoise (1) vouée aux emplois publics et à la magistrature. Orphelin dès l'âge de cinq ans, son grand père maternel l'envoya au collège de Beauvais. Ensuite de pieuses tantes retirées à Port-Royal le recueillirent dans cette maison où il reçut une forte édu-

(1) Racine (*Jean*), né à la Ferté-Milon, en 1639, est mort à Paris, en 1699.

cation classique. Il eut pour instituteurs, Nicole, Hamon, Lancelot, Lemaistre de Sacy et Antoine Lemaistre, qui le traitait comme un fils. Les premiers essais de sa muse naissante furent inspirés par la nature qu'il avait sous les yeux dans cette tranquille et solitaire vallée de Chevreuse. Le vent du siècle n'était pas fait pour remuer les cordes de la lyre. Constatons du moins que Port-Royal fut la première passion de Racine. Il aimait ce séjour et il aimait ses maîtres. Sa seconde passion fut la littérature grecque. Il dévorait surtout son théâtre : Sophocle et Euripide, puis il tomba sur le roman d'Héliodore : l'*Histoire de Théagène et de Chariclée*, où son cœur apprit les premiers battements de l'amour. A peine envolé de son nid de Port-Royal, il montra qu'il avait des ailes. Sa famille l'avait placé au collège d'Harcourt pour y faire sa philosophie. On le destinait au barreau ou au sacerdoce ; mais il rêvait déjà la gloire et les plaisirs. En 1660, il fit une ode pour célébrer le mariage du roi : la *Nymphe de la Seine*, qui lui valut une pension de six cents livres. Ses tantes, les religieuses de Port-Royal, s'alarmèrent de le voir sur une pente qui n'était pas celle des élus de Dieu. Il fut envoyé à Uzès près de son oncle, le chanoine, qui promettait de lui léguer un de ses bénéfices, et il chercha à s'initier à la théologie ; mais un ruineux procès lui apprit qu'il devait renoncer au bénéfice sur lequel il avait fondé son espoir. De retour à Paris, il entretint des relations avec les grands esprits du temps. Déjà il connaissait La Fontaine. Une nouvelle ode, la *Renommée aux Muses*, écrite à l'occasion de l'établissement de deux Académies ajoutées à l'Académie française (1), lui obtint une nouvelle gratification royale et le mit en rapport avec Molière et Boileau. On sait combien profonde et durable fut l'amitié qu'il contracta avec le satirique, et les féconds résultats de cette union à laquelle Racine a dû la perfection de ses vers. Molière ne demandait pas mieux que de rester aussi l'ami de Racine. Sur les conseils du grand comique, il écrivit en 1664 la *Thébaïde*, pastiche maladroit des *Phéniciennes* d'Euripide, où le jeune poète imitait Corneille en décadence, tout en reconnaissant « que les tendresses ou les jalousies des amants ne sauraient trouver que fort peu de place parmi les incestes, les parricides et toutes les autres horreurs

(1) Les Académies des *Sciences* et des *Inscriptions et belles-lettres* dues à l'initiative de Colbert.

qui composent l'histoire d'Œdipe et de sa malheureuse famille. » La pièce n'eut qu'un succès d'estime : elle n'annonçait pas encore qu'un rival était né à l'auteur du Cid. Certaines scènes pourtant révélaient déjà le poète dramatique et l'écrivain supérieur.

Une seconde pièce parut en 1665 : la tragédie d'*Alexandre*, où l'influence des romans héroïques, de *Cléopâtre* et du *Grand Cyrus*, se marquait dans la galanterie du héros, qui semblait un autre Louis XIV, et dans l'accent souvent emphatique des principaux personnages. Il y avait cependant, comme on l'a remarqué, des traits où s'accusait la personnalité de l'auteur dans l'élévation des sentiments et le pathétique de la passion. On y sentait aussi, par endroits, un renouvellement de la langue tragique, plus souple et plus élégante qu'elle n'était dans Corneille. Ce fut un succès, sans être un triomphe. Le poète avait sacrifié à la mode. Il suivait la voie de Scudéry et de Quinault. Saint-Evremond annonçait déjà un héritier de Corneille. Le grand tragique, pressentant un rival, conseilla à Racine de quitter le théâtre pour l'épopée qui, selon lui, convenait mieux à ses talents. Racine s'en offensa. Le conseil sans doute n'était pas désintéressé. Mais Corneille peut-être n'avait pas tort. La poésie racinienne se fût déployée plus à l'aise dans des poèmes aux vastes développements, associant la description au récit et montrant la vie en ses différentes phases de douceur et de passion, que dans des pièces dont l'action resserrée par les exigences du spectacle oblige le poète à ne choisir que le moment décisif où la passion éclate et mène aux suprêmes catastrophes. Racine ne vit dans l'observation de Corneille qu'un trait de jalousie et résolut de travailler à vaincre son glorieux devancier. Le caractère de Racine tel qu'il se montra à cette époque devait lui attirer beaucoup d'ennemis. Il avait un amour-propre excessif, un tempérament irritable, et, il faut bien le dire, le cœur en lui n'était pas au niveau des grandes facultés de l'esprit.

Après avoir donné son *Alexandre* au théâtre de Molière, il retira la pièce, mécontent des acteurs, et la porta au théâtre de l'Hôtel de Bourgogne en enlevant à Molière la meilleure de ses actrices. Et Molière avait guidé ses premiers pas dans la carrière dramatique !

Ce n'est pas le seul exemple d'ingratitude dont Racine se rendit coupable. Nicole, dans un écrit sur le théâtre où il s'adressait à Desmarets, auteur de la comédie des *Visionnaires*, traita d'*em-*

poisonneurs des âmes ceux qui livraient sur la scène le cœur humain en pâture à la curiosité publique. Racine, ayant reçu peu auparavant une remontrance d'une de ses tantes de Port-Royal, qui cherchait à le détourner du théâtre, crut que l'attaque de Nicole était à son adresse. Il oublia tout ce qu'il devait à ses maîtres, et lança contre eux deux lettres dont la seconde ne fut publiée qu'après la mort de l'auteur. C'étaient des missives pleines d'injures et où il maniait la plaisanterie avec un talent de polémiste digne de Pascal ; mais c'était, à l'heure des persécutions contre les solitaires de Port-Royal, un monument d'ingratitude qui faisait trop peu d'honneur au caractère de Racine pour qu'on ait le courage de dire qu'il honorait son esprit et sa plume. Il poussait trop loin ce malheureux talent de la raillerie. Ceux qui l'ont appelé le *tendre Racine* ne donnent pas par cette épithète une idée plus vraie de l'homme que de son génie. Le fait est qu'il n'était pas tendre du tout, quand son amour-propre était en jeu ; et nous verrons par les passions qu'il peindra sur la scène si c'est simplement de douceur et de tendresse qu'était faite l'âme de Racine. Ne restons pas toutefois sous l'impression pénible de ces attaques contre ses anciens maîtres, sans ajouter qu'il s'en est repenti plus tard, et que, revenu à la foi sévère de son enfance, il a réparé avec éclat les torts de son esprit et de son tempérament plus que ceux de son cœur. Du reste, il a fallu cette rupture momentanée avec Port-Royal pour nous donner le théâtre profane de Racine. Mais ce qui contribua le plus à lui faire exprimer la vérité de la passion, c'est qu'il la sentait en lui et qu'il avait sous les yeux la personnification vivante des sentiments qu'il allait étaler sur la scène.

C'est dans ces dispositions d'esprit, d'imagination et de sensibilité qu'il conçut son *Andromaque* (1667). C'était l'avènement d'une tragédie nouvelle : la tragédie pathétique, ayant pour essence la peinture des passions et particulièrement de l'amour, comme source de tous les événements du drame. *Andromaque* est une date non moins mémorable que le *Cid* dans l'histoire du théâtre français. Andromaque est le modèle de l'épouse et de la mère. Virgile avait préparé cette transformation en montrant Andromaque si fidèle au souvenir d'Hector, même après avoir passé, esclave soumise et résignée, des bras de Pyrrhus dans ceux d'Hélénus, qu'elle ne semble pas avoir eu d'autre époux que celui dont les touchants adieux avaient consacré la

mémoire. L'habileté suprême du poète est d'avoir rattaché à ce personnage, sur qui tout l'intérêt se concentre, deux autres amours qui naissent l'un de l'autre : celui d'Hermione pour Pyrrhus et d'Oreste pour Hermione. Nous assistons à la manifestation de trois amours également malheureux : Pyrrhus aime Andromaque, Hermione aime Pyrrhus, Oreste aime Hermione, et ni Pyrrhus, ni Hermione, ni Oreste ne sont aimés de ceux qu'ils aiment. Pyrrhus menace Andromaque de faire périr son fils, si elle ne lui accorde sa main ; Hermione de son côté menace Pyrrhus et fait d'Oreste l'instrument de sa vengeance qu'elle désavoue après le crime. En sorte que nous assistons à toutes les phases de l'amour : l'amour maternel et conjugal dans Andromaque, tremblant pour le sort de son fils ; l'amour menaçant et menacé en Pyrrhus blessé dans son honneur par le refus d'Andromaque et cherchant à persuader Hermione, sa fiancée, de son amour pour elle ; la jalousie furieuse dans Hermione qui se sent dédaignée ; le désespoir dans Oreste, meurtrier par amour, repoussé avec horreur, quand il vient demander le prix de son forfait. C'est le pathétique dans toute sa puissance, sans que la variété des impressions et cet enchevêtrement de passions rivales nuise à l'unité d'intérêt ni même à l'unité d'action, puisque c'est de la résolution d'Andromaque que dépend le sort de tous les personnages. L'auteur dans cette pièce dépasse tout à coup Euripide son modèle et se place au niveau de Sophocle lui-même par la magie du style et l'éloquence de la passion.

Quand nous relisons *Andromaque*, nous sommes tentés de croire qu'elle dût être acceptée sans contestation comme un de ces chefs-d'œuvre auxquels tous se plaisent à rendre hommage. L'enthousiasme public fut unanime en effet. Mais, dans le monde irritable des poètes, on ne songea qu'au défaut de la cuirasse. Racine était armé pour répondre : il lança de cruelles épigrammes qui lui firent d'irréconciliables ennemis. A chacune de ses pièces la guerre devait recommencer. Les partisans de Corneille et le vieux poète lui-même ne pouvaient pardonner ni les succès ni les blessures. Les admirateurs de Racine pas plus que ses détracteurs n'étaient en mesure de faire à chacun la part qui lui revenait dans le mérite relatif des œuvres et la valeur du système. A nous, la postérité, à trancher la question et à rendre, sans sacrifier l'un à l'autre, complète justice à ces deux génies.

C'est en étudiant son propre cœur que Racine découvrit son système dramatique reposant sur l'analyse et la lutte douloureuse des passions. Corneille, à l'exemple de Sophocle, a dit la Bruyère, représente l'homme tel qu'il devrait être ; Racine, à l'exemple d'Euripide, le représente tel qu'il est. Ce jugement a besoin d'explication. Dans un sens absolu, il n'est pas vrai de dire que Corneille peint les hommes tels qu'ils devraient être. Et il ne serait pas exact non plus de dire que Racine les peint tels qu'ils sont dans toute leur réalité. Corneille, en ses meilleures pièces, nous montre des hommes exceptionnels en qui la volonté triomphe douloureusement, mais triomphe enfin de la passion. Seulement cette volonté n'est légitime que pour autant qu'elle se confonde avec le vrai devoir. Dans Corneille, les personnages qui ont ainsi vaincu en eux la passion, sont heureux et reçoivent la récompense de leur vertu. Telle est la haute moralité de ce système dramatique.

Les personnages de Racine ne sont plus des héros, ce sont des hommes, non des hommes vulgaires se laissant guider par les circonstances de la vie et n'agissant que par imitation, mais des hommes de région moyenne, mélange de vertus et de vices, dominés par des passions auxquelles ils se laissent emporter et qui, dans le malheur, subissent le juste châtiment de leurs faiblesses. Voilà la moralité de Racine, moins élevée que celle de Corneille, mais non moins utile à méditer pour la conduite de la vie.

Ainsi dans *Andromaque*, nul ne voudrait être ni Oreste ni Hermione. Mais nous plaignons leur sort. Le sentiment que Racine éveille en nous, c'est la *pitié*, un des plus généreux sentiments de l'âme, parce qu'il nous apprend à compatir aux malheurs d'autrui. Corneille excite un autre sentiment : l'*admiration*. Mais Racine a créé bien des caractères admirables aussi. Témoin Andromaque, véritable héroïne de l'amour maternel et conjugal ; et ces autres types de femmes et de filles, incarnations de l'innocence dans l'amour : Iphigénie, Bérénice, Junie et Monime, sans compter encore Josabeth, cette autre mère, et Esther qui porte dans son cœur l'amour d'une mère aussi : la patrie. Il a peint l'amour sensuel, il est vrai, dans Hermione, comme dans Roxane et dans Phèdre. Mais ces héroïnes, il ne les rend pas séduisantes. La leçon qu'il nous donne, c'est qu'il n'y a rien qu'un pur égoïsme dans l'amour des sens. Hermione en effet

sacrifie Pyrrhus qu'elle aime comme elle sacrifie Oreste qui l'aime ; Roxane aussi sacrifiera Bajazet et Phèdre Hippolyte. L'amour sensuel aboutit à cet abîme, tel est l'enseignement du poète. Vous le voyez, Racine en peignant l'amour comme passion capitale, ainsi qu'il convenait de le traiter à la cour de Louis XIV, n'a pas méconnu les droits de la conscience. Le système est tout autre que celui de Corneille ; mais il a aussi son idéal, essentiellement moralisateur.

Quant à la physionomie et à la marche de l'action, la différence entre les deux poètes résulte encore de la différence du point de vue auquel ils se placent pour exposer la lutte des passions. L'analyse du cœur humain donne à la tragédie de Racine plus de variété, un intérêt plus vif et plus soutenu. La marche de l'action produit ici des chocs inattendus, des explosions soudaines qui font échouer la liberté devant le fatalisme de la passion. L'héroïsme du devoir rend les personnages de Corneille raisonneurs, même au milieu de leur enthousiasme. C'est dans les grandes situations qu'éclate leur grandeur en quelque sorte surhumaine. L'homme y sent sa liberté, mais elle a pour limite prévue, si j'ose m'exprimer ainsi, le fatalisme du devoir. Les héros de Racine cherchent par tous les sophismes du cœur à justifier leurs faiblesses ; ceux de Corneille ont trop conscience de ce qu'ils considèrent comme un devoir pour ne point lutter contre la passion par toutes les raisons vraies ou fausses du point d'honneur.

Les événements extérieurs dans Corneille déterminent souvent le combat du devoir contre la passion. Dans Racine le conflit des passions rivales est le principe générateur des événements du drame. C'est la tragédie spiritualiste par excellence. Il ne tient pas compte des conditions matérielles de la vie, et il ne se sauve de l'abstraction que par la lutte émouvante qui remue l'âme du spectateur. Les règles classiques des unités de temps et de lieu, loin d'entraver l'imagination de Racine, paraissent faire partie intégrante de l'action. On ne songe pas même au temps ni au lieu. Mais on sent que les personnages sont engagés dans une lutte suprême qui ne peut pas durer : il faut qu'ils se rencontrent pour dénouer la crise où leur situation d'esprit et de cœur les amène. Ils passent ainsi en un moment de l'espérance au désespoir, du désespoir à la fureur, et courent à une catastrophe inévitable. Voilà la tragédie telle que Racine l'a con-

çue et mise en œuvre depuis son premier chef d'œuvre : *Andromaque*.

Maintenant que nous connaissons le système dramatique de Racine et ce qui le distingue de celui de Corneille, disons pourquoi Racine se fait imitateur des anciens sans cesser d'être français. Le principe d'autorité royale, incarné dans Louis XIV, ne permettait pas au poète de mettre sur la scène les rois de France dont le type s'éloignait du présent monarque. L'insubordination de la noblesse dans les siècles précédents était un mauvais exemple pour le nouveau règne, et, sous peine de fausser une histoire connue, il fallait y renoncer. D'autre part, ce principe d'autorité conduisait le poète à se soumettre aux règles sévères de l'antiquité classique qu'il avait étudiées à l'école austère de Port-Royal. Mais si les grandes figures de l'antiquité évoquées par le génie classique conservaient le prestige de l'éloignement, comment intéresser des Français à une action étrangère prise dans des mœurs si différentes de celles du dix-septième siècle ? Il fallait leur imprimer un cachet tout nouveau : il fallait jeter dans ce moule antique la pensée moderne, la pensée française avec son tour particulier. Corneille lui-même, malgré l'indépendance de son génie, n'avait pu échapper à cette nécessité impérieuse. Ses héros, quoique espagnols et romains, gardaient l'empreinte de l'époque de Richelieu et de Mazarin. La cour élégante de Louis XIV fut transportée par Racine au milieu des temps semi-barbares de l'antiquité. Les rôles de femmes par où il excelle sont d'une délicatesse et d'une sensibilité qui attestent le génie du poète, mais aussi et surtout les mœurs modernes épurées par le christianisme et le respect du sexe professé par Louis XIV et sa cour. C'est ainsi qu'Andromaque, comme mère et comme épouse, n'est l'Andromaque ni d'Homère ni d'Euripide, ni de Virgile, bien qu'elle se rapproche de celle-ci par sa fidélité à la mémoire d'Hector : elle est la femme moderne réhabilitée et trouvant son bonheur dans l'accomplissement de ses devoirs (1).

Si Racine ne réussit pas aussi bien dans ses rôles d'homme (2),

(1) Les scènes d'amour partout portent en elles le caractère français : témoin les scènes entre Britannicus et Junie, entre Bajazet et Atalide, entre Xipharès et Monime, entre Achille et Iphigénie.

(2) Il faut en excepter *Néron*, *Mithridate*, *Acomat* et *Joad* qui ne le cèdent pas l'un en profondeur, les autres en énergie et en grandeur aux héros de Corneille.

c'est à la galanterie moderne qu'il faut l'attribuer. Louis XIV partout sera la personnification de la royauté unissant la pompe au naturel, et conservant dans ses allures et dans ses paroles cette fleur de la galanterie qui était à la mode au dix-septième siècle. Tout cela s'est fait aux dépens de la couleur locale ; mais le succès était à ce prix. Il y a une autre vérité plus importante que la vérité locale et que Racine a su trouver dans son âme, où Descartes et les solitaires de Port-Royal lui avaient appris à lire : c'est la vérité universelle, source d'un intérêt constant, impérissable. On sent un cœur palpiter sous la draperie ; ces personnages sont des hommes de tous les temps et de tous les pays.

Le poète, qui, dans de mordantes épigrammes, avait montré déjà la souplesse de son esprit, transporte la satire sur la scène dans les *Plaideurs* (1668). Il avait à se plaindre d'un procès inextricable dont il avait été victime en perdant le bénéfice du prieuré qu'on lui disputait et où les juges eux-mêmes ne voyaient pas clair. Il s'inspira des *Guêpes* d'Aristophane pour se moquer de la manie des plaideurs et de leur esprit de chicane, de l'avidité des juges, du mauvais goût et de la ridicule emphase des avocats de son temps. Conçue dans une réunion de gais amis dont Boileau faisait partie, la pièce fut mal accueillie d'abord et retirée après la seconde représentation. Mais Louis XIV l'ayant fait jouer à Versailles, s'en amusa beaucoup, et dès lors l'Hôtel de Bourgogne la reprit avec un grand succès. Comme style, c'était bien le langage de la vraie comédie : sous la charge, on reconnaissait la vérité. Seulement il n'y avait là ni intrigue ni peinture de mœurs. Ce n'était qu'une parodie amusante qui, n'éveillant pas l'intérêt, devait plaire à la lecture mieux qu'à la représentation. Notons ceci : Molière ne comprit pas le mauvais accueil fait d'abord aux *Plaideurs*. Il déclarait la comédie excellente, lui qui avait eu si sérieusement à se plaindre des procédés de Racine à l'égard de son théâtre. Cet éloge n'honore pas moins le caractère du grand comique que le talent de Racine.

La plume qui venait de manier si artistement la plaisanterie, après avoir lutté avec tant d'éclat contre Euripide, ose se mesurer avec Tacite dans *Britannicus* (1669) et atteint, on peut le dire, l'apogée de son art dans la partie profane de son théâtre. Il prend ses personnages à ce moment critique où l'on sent que les masques vont tomber. Le poète n'a pas voulu exposer à nos regards les sanglantes orgies du despotisme. Rome est sur la

pente du crime ; mais l'imagination, tout en prévoyant la dégradation future de la reine du monde, aime encore à lire sur son front l'empreinte de sa grandeur passée.

Ici ce n'est pas l'amour qui domine la scène. Il semble n'être qu'un prétexte. Britannicus a donné son nom à la pièce, mais il n'en est pas le héros. Si la mort de Britannicus est le sujet historique de la pièce, la lutte du bien et du mal dans l'âme de Néron, avec son premier pas dans le crime, en est le sujet moral. Mais c'est à Britannicus que la pitié s'attache, à lui et à Junie, la douce et innocente créature qui a le malheur d'être aimée de Néron. En cet amour de Britannicus et de Junie, on reconnaît la cour de Louis XIV plutôt que la cour impériale romaine. Ce qui fait l'originalité de cette tragédie et ce qui la rend digne de Tacite lui-même, c'est la peinture du caractère de Néron. Certes Shakspeare et Corneille auraient fait régner autour du monstre plus de terreur. La pièce ainsi conçue aurait eu plus d'empire sur la multitude. Mais, outre que Racine, écrivant sous le règne de Louis XIV, aurait craint d'étaler la luxure, les fureurs et les crimes de Néron, c'est un coup de génie d'avoir saisi l'heure où le tyran se débat entre les souvenirs de son éducation sévère et les instincts féroces qui siègent au fond de sa nature. Dans l'élève de Burrhus, on sent pousser la griffe du monstre. Quelles scènes que celles où Burrhus et Narcisse tour à tour le sollicitent, l'un à se maintenir dans la voie qu'il lui a tracée, l'autre à suivre la pente fatale qui l'entraîne. Néron hésite, mais on pressent que le mal va triompher, car le scélérat, avec une malice infernale, fomente la jalousie et l'ambition dans l'âme de l'empereur impatient de secouer le joug d'Agrippine qui, en appelant son fils au trône, n'entend lui laisser du pouvoir que l'apparence et en conserver pour elle la réalité. Néron cède à l'empire du mal et fait verser froidement, sous ses yeux, le poison dans la coupe de Britannicus. Cette tragédie est donc une peinture de caractères plus que de passions. Nous y voyons en lutte les vertus et les vices personnifiés dans Burrhus, Britannicus et Junie d'un côté, dans Néron, Narcisse, Agrippine de l'autre. Les figures de Britannicus et de Junie sont un peu effacées, mais leur innocence et leur candeur ne font que mieux ressortir les instincts voluptueux et cruels de Néron, comme l'austère vertu de Burrhus met dans tout son jour la bassesse de Narcisse. La politique enfin, qui semblait le privilège particulier du génie de

Corneille, s'incarne dans l'ambition d'Agrippine s'efforçant de retenir un pouvoir qui lui échappe, et voulant continuer de régner sur les Romains en régnant sur l'esprit de Néron. Il se fait que le poète, en peignant ce caractère, a du même coup dévoilé l'âme atroce de Néron. Plus on étudie cette pièce, plus on y trouve de profondeur.

Britannicus, par le goût exquis du poète, par la savante structure de la composition, par l'énergie et la vérité des caractères, par les beautés mâles du style enfin est, avec *Cinna*, le chef-d'œuvre du genre historique. L'envie cependant éleva la voix bien plus bruyamment encore qu'après *Andromaque*. Entre autres critiques, on reprochait à l'auteur un de ses expédients les plus tragiques : Néron, assistant invisible à la scène où Junie doit engager Britannicus à s'éloigner d'elle.

Ces murs mêmes, Seigneur, peuvent avoir des yeux !

Puis on faisait cette observation d'antiquaire que Junie, vu son âge, ne pouvait, d'après la loi romaine, être reçue parmi les Vestales, de par la volonté du peuple. Comme si derrière les Vestales, le poète qui forçait ainsi la loi, ne voyait pas ces autres victimes de l'amour ensevelissant leur vie dans l'ombre et le silence du cloître. Autre grief encore : Néron n'était point puni. Comme si les crimes de l'histoire n'étaient pas assez châtiés au tribunal de l'histoire elle-même par la conscience publique autant que par la souveraine justice, dont il faudrait effacer le nom, si les forfaits de ceux qui sont établis pour punir le mal avaient le privilège de l'impunité.

Ne nous arrêtons pas à ces reproches de l'impuissance. « C'est ce que vous avez fait de plus fort » disait Boileau à son ami. « C'est celle de mes tragédies que j'ai le plus travaillée » disait Racine à son tour. Et Voltaire proclamait que c'était *la pièce des connaisseurs*. En vain le parti de Corneille s'était ameuté contre ce nouveau triomphe : *Britannicus* grandissait dans la gloire. Corneille, au temps de ses chefs-d'œuvre, donnait plus de grandeur à ses héros ; mais à cette époque où Racine atteignait toute la virilité de son talent, Corneille n'était plus de taille à se mesurer avec lui.

Bientôt les deux rivaux allaient se rencontrer sans le savoir sur le même terrain : *Bérénice* (1670). Henriette d'Angleterre,

duchesse d'Orléans, dont Bossuet nous a retracé si pathétiquement la mort prématurée, voulut que Corneille et Racine, à l'insu l'un de l'autre, fissent une tragédie sur les adieux de Titus et de Bérénice. Corneille se crut capable de lutter dans un domaine qui n'était pas le sien. Il ne s'agissait plus ici d'exciter l'admiration par la hauteur d'âme d'un héros sacrifiant la passion au devoir. Titus croit avoir à choisir entre l'empire et Bérénice, entre sa gloire et son amour. C'est l'amour qu'il sacrifie, je me trompe, c'est Bérénice qu'il éloigne dans l'intérêt de l'Empire, mais sans cesser de l'aimer. Le poète avait donc à peindre les déchirements de deux cœurs qui se sont donnés l'un à l'autre, et que la fatalité de leur situation empêche de s'unir. L'intérêt qu'ils éveillent en nous est l'attendrissement d'une séparation cruelle. Racine était là dans son élément, et, pour incarner Bérénice, il avait la Champmeslé. Bien plus, sous les noms de Titus et de Bérénice, il avait à peindre l'affection réciproque de Louis XIV et de la Duchesse d'Orléans, sa belle sœur, que les convenances de leur situation séparait comme Titus et Bérénice. Le poète avait donc, pour représenter les deux héros de son drame, son idéal de roi et la reine de ses pensées. Comment Corneille vieilli, et n'ayant jamais eu le secret des larmes, aurait-il pu lutter contre Racine dans un sujet où aucune complication d'intrigue n'était possible ? Nul ne s'étonnera sans doute de l'insuccès de l'auteur de *Cinna*, aussi apte à faire parler dignement Titus qu'impuissant à trouver sur sa palette les couleurs qu'il fallait pour peindre Bérénice. Mais faire sortir une tragédie en cinq actes d'un sujet qui ne présentait d'autre obstacle qu'une situation toujours la même, sans que l'intérêt un seul instant languisse, voilà la merveille accomplie par Racine. Ce n'est qu'une élégie héroïque bâtie sur un mot de Suétone : « Titus reginam Berenicen, cui etiam nuptias pollicitus ferebatur,... statim ab urbe dimisit, *invitus invitam.* » Mais plus le sujet est simple, plus il a fallu de génie et d'art pour le développer, en construire la charpente, y infuser la vie, et sur cet organisme dramatique jeter le manteau d'hermine de la souveraine élégance. Dès le second acte, il semble que l'action va finir. Titus comprend son devoir. Bérénice est reine : il ne peut l'associer à l'Empire. La séparation s'impose. Et quand on arrive au cinquième acte, l'intérêt se renouvelle au lieu de s'épuiser. Mais aussi quelle figure charmante, mélancolique et douce, que l'hé-

roïne de ce drame élégiaque ! Quelle grâce touchante en chacune de ses paroles ! Racine sur la scène est sans égal dans la peinture des effusions de l'amour.

On a trouvé que la pièce manquait d'élévation morale, parce que du sacrifice réciproque de Titus et de Bérénice, au cinquième acte, le spectateur emporte plus de regret que d'admiration. Oui, l'on s'appitoie sur le sort de Bérénice. Mais faut-il voir dans cette impression ce que Géruzez appelle « une sourde et lâche protestation du cœur contre la raison ? » Si le cœur proteste, c'est contre la raison d'État, protestation légitime, car c'est la voix de la nature à qui répugnent ces calculs d'ambition. Et puis, il faut tout dire, le spectateur ne comprend guère que Titus soit forcé, pour régner, d'éloigner de lui cette femme, parce qu'elle est reine. On ne s'inquiète pas de ce que les Romains en pourront penser. On se dit que c'est pitoyable qu'une prétendue raison de gouvernement doive séparer ce que la nature a créé pour s'unir. Ce cri du cœur, ce n'est pas une faiblesse, c'est la vertu même de l'amour.

Avec *Bajazet* (1672) nous revenons à la vraie tragédie. Racine ne craint pas d'aborder une action contemporaine ; mais il supplée à l'éloignement des temps par l'éloignement des lieux. C'est en Turquie qu'il nous transporte dans le palais des Sultans, et il nous fait assister à une aventure du sérail qui ne remontait qu'à une distance de trente années. Le poète ici rentre complètement dans son système : la lutte des passions rivales. Roxane, la Sultane favorite d'Amurat, aime Bajazet avec tout l'emportement des sens. Bajazet de son côté aime Atalide. Pour se venger de l'indifférence de Bajazet, Roxane le livre au lacet fatal. Elle ressemble à Hermione sacrifiant Pyrrhus à sa fureur jalouse, comme elle ressemble à Phèdre sacrifiant Hippolyte. Seulement l'amour d'Hermione est légitime ; celui de Roxane ne l'est pas plus que celui de Phèdre. Il y a cette autre différence entre Roxane et Phèdre que l'une a des remords, tandis que l'autre n'en a pas. Comme type du sérail, Roxane est une belle création. « L'élévation morale, a dit Géruzez en parlant de *Bérénice*, peut seule justifier la peinture des agitations du cœur. » L'ingénieux critique admire pourtant sans réserve le personnage de Roxane, épouse adultère qui, sans l'ombre d'un repentir, envoie à la mort celui qu'elle aime ? La conduite de Roxane contient sans doute une haute leçon sur les conséquences de l'amour sensuel.

Mais ne suffit-il pas au poète de se faire l'écho de la nature, quand il peint les agitations du cœur ? La leçon, c'est à nous à la tirer. Nous ne demandons qu'une chose à l'artiste : c'est qu'en nous montrant l'homme tel qu'il est dans sa nature morale, il ne nous rende point complice de l'illégitimité de la passion.

Le personnage qui fait l'objet de la jalousie de Roxane, Atalide, est plus français que turc. Dans l'expression de cet amour de Bajazet et d'Atalide, on reconnaît encore l'empreinte de la cour de Louis XIV. Mais Acomat, le grand vizir, c'est un personnage politique de l'invention de Racine et qui serait digne de Corneille par la force du caractère.

On a dit de *Bajazet :* c'est le plus imparfait des chefs-d'œuvre de Racine, au point de vue de l'action. Dramatiquement toutefois, cette pièce est bien supérieure à *Bérénice* et à *Esther*. On admire à juste titre l'exposition, ainsi que les rôles de Roxane et d'Acomat qui n'ont qu'un tort : celui de trop effacer les autres personnages. Le vrai défaut de l'œuvre, c'est le rôle de Bajazet qui n'a pas assez de consistance et dont les contradictions dérangent les fils de l'intrigue. On ne s'intéresse pas à lui. Quelque admirable que soit le talent de l'auteur dans la peinture des sentiments tendres, il faut le plaindre d'avoir sacrifié aux exigences de son époque au point de faire de l'amour un mensonge, et de ce mensonge le marchepied du trône. Bajazet n'a pour Roxane que du mépris, et il feint d'aimer Roxane, parce qu'elle est un instrument utile à ses projets ambitieux. Il a beau se repentir, à la fin, de ce jeu criminel, on ne reconnaît là ni la grandeur ni la dignité tragiques.

Il est arrivé trois fois à Racine de donner à ses tragédies le nom du personnage qui n'y joue pas le rôle capital. Dans *Alexandre*, c'était sur Porus que se concentrait l'attention ; dans *Britannicus*, c'est sur Néron ; dans *Bajazet*, c'est sur Roxane. La sultane autour d'elle fait régner la terreur ; mais, malgré son orgueil, quand on la voit trahie par celui qu'elle a comblé de bienfaits, c'est à elle que la pitié s'attache.

Le succès fut éclatant, en dépit des partisans de Corneille, toujours à la piste des défauts de Racine, et insensibles, en apparence du moins, à ses grandes qualités. M[me] de Sévigné ne voulait pas même admettre la création de Roxane. Et elle ne comprenait pas les fatales conséquences de la jalousie du Sultan et de la Sultane, pas plus que le désespoir d'Atalide, quand elle parlait de cette *grande tuerie*.

Racine, pour lutter contre les Romains de Corneille, a mis sur la scène leur ennemi implacable : *Mithridate* (1673), le roi de Pont, ce second Annibal. Et, pour montrer comment on pouvait être Corneille et Racine à la fois, il a uni l'héroïsme à l'amour. Sous Louis XIV, un héros sur la scène pouvait-il être tout entier aux soucis de la politique, sans laisser à l'amour la place qu'il occupait dans la vie ? Les contemporains ne pouvaient guère reprocher à Racine d'avoir fait Mithridate amoureux. Le poète d'ailleurs était d'accord avec l'histoire et par conséquent avec la vérité. Si, à la manière de Corneille, il avait formé un héros d'une seule pièce, il aurait créé un être idéal. Racine a préféré en faire un être réel, animé de passions diverses, ayant assez de grandeur pour être un héros, et assez de faiblesses pour être un homme. Par là il est admirable autant que pathétique. En lui point de petitesse : il est grand par ses défauts comme par ses qualités. On l'a dit avec raison : c'est la plus forte et la plus complexe étude de caractère qu'on ait faite au théâtre. « La férocité du barbare tempérée par la grandeur d'âme, l'esprit de ruse et d'artifice du politique et du guerrier, les caprices du despote, les feux de l'amour, si ardents au cœur de l'homme lorsqu'ils s'allument hors de saison, le désir de la vengeance, l'assurance de tout regagner au moment même où tout semble perdu, la haine du nom romain enracinée par quarante ans de combats, tous ces sentiments s'agitent dans cette âme à triple fonds et concourent à former une physionomie, multiple de traits, une d'expression, et d'une incomparable puissance (1). » Doit-on dire que l'amour ici fait tort à la politique et la politique à l'amour ? Le sujet vu de surface laisse cette impression. Mais dans l'âme de Mithridate l'amour de Monime est aussi fort que sa haine contre les Romains. Le roi est jaloux de son fils. Cet amour surexcité par la jalousie est profondément tragique, car on craint pour la vie de Xipharès. Le héros ne se vante pas de ce malheureux amour, il se le reproche à lui-même ; mais il obéit à une impérieuse passion dont il n'est pas le maître. A ses yeux comme aux nôtres, c'est une faiblesse. Mais Racine en la peignant n'a fait que mieux expliquer son personnage et mieux sonder la nature. D'ailleurs, comme le dit

(1) Géruzez. *Histoire de la littérature française.*

Geoffroy, la richesse et l'énergie du style suffiraient seules pour ennoblir la passion de Mithridate :

> Ce cœur nourri de sang et de guerre affamé,
> Malgré le faix des ans et du sort qui m'opprime,
> Traîne partout l'amour qui l'attache à Monime.

La poésie nous tendrait-elle un piège ? Après avoir lu ces vers, on plaint Mithridate, mais on le trouve assez malheureux pour mériter le respect.

On a dit qu'il s'avilissait en recourant à la ruse pour surprendre le secret de Monime et de Xipharès, à la fin du troisième acte. On a fait un rapprochement entre cette scène et celle de l'*Avare* où Harpagon use d'un moyen semblable. Qu'importe au fond si un expédient ridicule d'un côté est tragique de l'autre. Tous deux procèdent de la passion : d'un côté, l'or ; de l'autre, la femme. La situation seule détermine la différence de l'effet, et par l'effet, en matière d'art, se justifie le moyen, dont la raison en dernier ressort ne laisse pas d'être juge. Quant à l'esprit de ruse, il est dans le caractère du personnage, trop faible par lui-même dans sa lutte gigantesque contre Rome pour ne pas avoir appris à user de stratagèmes. Il semble en avoir quelque honte :

> S'il n'est digne de moi, le piège est digne d'eux.

Ce n'est pas un motif suffisant pour déclarer que le héros s'avilit.

La politique qui semble l'accessoire dans cette pièce avait pris tout à coup une telle importance, au commencement du troisième acte, dans le plan grandiose que Mithridate déroule à ses fils pour triompher de ses ennemis, qu'il ne faut point s'étonner si l'on éprouve une impression pénible, en voyant Mithridate chercher un motif d'accusation contre un fils qui s'était montré disposé à tous les sacrifices pour se dévouer à son pays et à son roi.

Il fallait une femme comme Monime, une femme digne d'un empire, pour nous faire pardonner à Mithridate de songer autant à elle qu'à la cause sacrée de la patrie pour laquelle il a tant combattu. C'est bien là encore une chrétienne, comme Pauline et Andromaque. On comprend que trois princes, Mithridate et ses deux fils, se disputent son cœur et sa main. Mais qu'elle est

douce et candide, courageuse, dévouée et sage ! Qu'elle est irréprochable dans son oubli d'elle-même, dans le soin qu'elle met à ne point déplaire au roi et à ne pas se compromettre au milieu de cet assaut, livré pour la possession de son noble cœur !

Comme la vertu de son amour pour Xipharès nous repose délicieusement du trouble que fait naître Mithridate par l'ardeur et la violence de sa passion d'homme de guerre et d'amant malheureux ! Au point de vue de l'invention, *Mithridate* est au-dessus de tous les autres chefs-d'œuvre de Racine.

Racine revient à Euripide dans *Iphigénie* (1674) et dans *Phèdre* (1677). Mais quelle transformation doivent subir l'*Iphigénie* et l'*Hippolyte* du poète grec pour être acceptés par le siècle de Louis XIV ! La première de ces tragédies offrait aux Athéniens un intérêt national et religieux qui n'était pas fait pour passionner les Français. L'Iphigénie de Racine lutte avec plus d'énergie que celle d'Euripide contre la fatalité. Son dévouement à son père et à sa patrie est contre-balancé dans son cœur par un double sentiment : son amour pour Achille et sa jalousie contre sa rivale. Achille, de son côté, devient un chevalier français tour à tour galant et fanfaron, trempé par sa mère dans les eaux du Styx et par le poète dans celles de la Garonne, selon la spirituelle expression de Géruzez. La comparaison entre l'*Iphigénie* d'Euripide et l'œuvre de son génial imitateur est une étude curieuse et féconde. Il n'y a rien de grec dans la pièce française que le sujet et l'harmonieuse beauté du style. Les personnages ont subi une complète transformation. Racine a fait d'Iphigénie un idéal de tendresse et d'amour ; mais la fille d'Agamemnon dans Euripide, plus naïve et plus résignée, est aussi plus noble et plus touchante. La cour d'Agamemnon, dans Racine, est calquée sur la cour de Louis XIV. Le roi des rois a plus de grandeur et de majesté, mais moins de vérité que l'Agamemnon d'Euripide. Racine n'a gardé la supériorité que dans le rôle pathétique de Clytemnestre, mère aussi dévouée qu'épouse coupable. Ce qui assure l'immortalité du poète français, ici comme partout, c'est la vérité des sentiments et la perfection de la langue.

Phèdre est le chef-d'œuvre profane de Racine. Il s'y est élevé à son plus haut degré de puissance dramatique. Dans l'*Hippolyte* grec, le héros innocent est victime de la calomnie. L'épouse de Thésée est l'instrument des vengeances de Vénus. Diane intervient pour glorifier l'innocence du héros. Racine comprit qu'li

ne pouvait faire usage de ce merveilleux suranné et qu'il devait déplacer le centre de l'action pour concentrer l'intérêt sur la figure de Phèdre. Ce qui était le moyen devint le but, et il montra à nu les tortures d'une âme qui se débat contre la fatalité de la passion. Ce n'est plus Hippolyte qui devient la victime de Vénus, c'est Phèdre elle-même, cédant malgré elle à un sentiment qu'elle condamne, et causant malgré elle aussi la mort d'Hippolyte. « La crainte des flammes vengeresses de l'éternité formidable de notre enfer perce à travers le rôle de cette femme criminelle, comme le fait observer Châteaubriand ; c'est la *chrétienne réprouvée*, c'est la pécheresse tombée vivante entre les mains de Dieu. » Le rôle du fils de Thésée est complètement effacé dans la tragédie française ; l'auteur semble avoir laissé dans l'ombre tous les autres personnages pour mettre en lumière celui de Phèdre. Mais c'est à ce prix que Racine devait doter la France d'une création dramatique qui ne peut être comparée qu'à l'*OEdipe-roi* de Sophocle.

Une cabale, où était malheureusement impliquée une femme poète, spirituelle et gracieuse, qui nous a laissé trois idylles immortelles, Mme Deshoulières (1), fut dirigée contre Racine et fit échouer la pièce, à laquelle on préféra le *Phèdre* de Pradon (2), poète aussi orgueilleux que médiocre qui, pour répondre aux attaques de Boileau, avait intitulé une de ses satires : *Triomphe*

(1) Mme DESHOULIÈRES (*Antoinette de Ligier de La Garde*), née à Paris vers 1637, morte en 1694, fut une des femmes les plus spirituelles et les plus instruites du XVIIe siècle. Elle avait appris le latin, l'italien, l'espagnol, et était disciple de Gassendi. Elle brillait par sa beauté et par son esprit dans les salons et particulièrement à l'hôtel de Rambouillet. On l'appela la *Calliope française*. Elle était du parti de Corneille. De ses œuvres lyriques, dramatiques et pastorales, il n'est resté que quelques *idylles*, parmi lesquelles il faut citer en première ligne les *Oiseaux*, les *Moutons* et son *Allégorie* bien connue :

Dans ces prés fleuris, etc.

Pour la douceur et la grâce, les *Moutons*, c'est son chef-d'œuvre.

(2) PRADON (*Nicolas*), né à Rouen en 1632, mort en 1698, a composé outre sa tragédie de *Phèdre et Hippolyte*, *Pyrame et Thisbé*, *Tamerlan ou la Mort de Bajazet*, la *Throade*, *Statira*, *Régulus*, *Germanicus*, *Scipion l'Africain*. Puis contre Racine une comédie : *Jugement d'Apollon contre la Phèdre des anciens*. Il fit contre Boileau : le *Triomphe de Pradon*. Nouvelles remarques sur les ouvrages du sieur D***, le *Satirique français expirant*. Il était le protégé du duc de Nevers et de l'hôtel de Bouillon.

de Pradon. La *Phèdre* de Pradon n'était pas mal conçue ; mais elle était écrite en vers tantôt prosaïques, tantôt baroques, qui révélaient un auteur sans goût, à qui la nature avait refusé le don du style. « La différence qu'il y a entre moi et Pradon, disait Racine, c'est qu'il ne sait pas écrire. »

Pradon ne pouvait longtemps soutenir la concurrence. Le duc de Nevers, auteur de la cabale, se serait ruiné à acheter des applaudissements et des sifflets. Après une escarmouche de sonnets et des menaces de bâtons, la lutte s'apaisa et le public rendit justice à Racine.

Mais lui, il quitta pour jamais la scène profane, où il avait donné huit chefs-d'œuvre. On s'est demandé pourquoi cette retraite, quand le poète dans toute la maturité du talent était à peine dans la maturité de l'âge. (Il n'avait que trente-huit ans.) On n'admettra pas sans doute qu'il ait simplement cédé devant les clameurs de l'envie qu'il avait bravée tant de fois. D'autre part il serait injuste de chercher dans le silence de Racine je ne sais quelle accusation contre son génie dramatique. Géruzez examinant pourquoi Racine, après s'être mesuré avec Euripide, n'a pas essayé de lutter avec Sophocle par la mise en scène de l'*Œdipe-roi* transformé, s'est exprimé en ces termes : « Si, au lieu du génie de la poésie, il en eût eu le démon, rien ne l'aurait détourné de tenter un nouvel effort. Racine put se contenir, parce qu'il n'était pas possédé ; il pouvait à son gré, et c'est un des rares privilèges de son heureuse nature, recevoir ou refuser l'inspiration, qui n'est pas moins haute en lui pour n'avoir jamais été une fureur. »

L'observation est juste : Racine avait le génie, non le démon de la poésie. Il s'est dit qu'il avait fait assez, et sa conscience lui disait qu'il avait trop fait pour le théâtre : c'est là le vrai motif de son silence. Sa retraite du théâtre fut une conversion. Il pensa d'abord à se faire chartreux ; mais son confesseur lui conseilla de se marier.

Il épousa en 1677, l'année même de la représentation de *Phèdre*, Catherine Romanet, fille d'un trésorier du bureau des finances d'Amiens, femme aussi vertueuse qu'illettrée, qui n'a jamais lu les tragédies de son mari. Il s'était réconcilié avec Port Royal. Arnauld avait en quelque sorte fait les premières avances en approuvant

.... la douleur vertueuse
de Phèdre, malgré soi perfide, incestueuse.

Le grand théologien janséniste voyait là une preuve de sa doctrine de l'incapacité radicale de l'homme pour le bien, sans le secours de la grâce efficace.

Le retour de Racine, je ne dirai pas à la foi : il ne l'avait point perdue, mais à la piété de son enfance et de sa première jeunesse, fut aussi ardent que sincère. Certes il faut bien admettre que les déceptions de la vie y aidèrent. La Champmeslé, dit-on, lui était infidèle. On n'a aucun scandale à reprocher à sa jeunesse. Mais dans les dispositions où il était, on comprend qu'il ait pris la résolution de renoncer au théâtre. La rigidité des principes jansénistes auxquels il était revenu aura peut-être étouffé en lui plus d'un chef-d'œuvre. D'autre part il fallait cette lente incubation de son génie pour le préparer à écrire ses tragédies sacrées.

Louis XIV s'empara de Racine qui ne demandait pas mieux que de se dévouer au service du roi. Il se possédait, mais il n'agissait, nous l'avons dit, que par passion. Ses trois dernières amours furent la religion d'abord, le roi ensuite, la famille enfin. N'est-ce pas aller trop loin d'affirmer avec Mme de Sévigné et même Mme de Lafayette que Racine « reçut l'ordre de tout quitter ». Louis XIV devait aimer le théâtre de Racine qui reflétait si bien son caractère et celui de sa cour. Nous le verrons encourager aussi la comédie dans Molière. On ne voit pas pourquoi il aurait donné à Racine l'ordre de ne plus écrire pour la scène.

Quoi qu'il en soit, une fois marié et père de famille, Racine devint un parfait courtisan, un époux et un père accompli, homme de foi, homme de bien, dévoué à son ami Boileau et semblant regretter son théâtre profane comme il regrettait les dissipations de sa jeunesse. Plus tard il conseillait à son fils Louis de ne point songer à faire des vers : il n'en connaissait que trop les déboires. Le roi avait attaché Racine à sa personne en qualité de gentilhomme et avait fait de lui son historiographe de concert avec Boileau. Il plaisait à Louis XIV dont il avait des traits dans la physionomie, bien qu'il portât à la pointe du nez la marque de son esprit caustique. Comme homme d'ailleurs il était charmant. Il déclamait à merveille et lisait comme Boileau lui-même avec un grand art. Son esprit était aussi prompt que souple et délié. Depuis qu'il avait quitté le théâtre, il n'avait plus d'amour-propre. Au lieu de songer à se faire valoir, il ne pensait qu'à faire valoir l'esprit des autres. Tel il était à la cour,

se prêtant à toutes les complaisances ; et quand il lui arrivait encore de versifier, c'était pour faire plaisir à Louis XIV ou pour exhaler sa foi en de pieux cantiques. Rien de plus aimable dans ses relations et rien de plus simple au milieu de ses enfants, dont il dirigeait l'instruction, les jeux et les prières. C'était l'heure de la prose. Les poètes d'alors n'y mettaient pas leur poésie. Les lettres de Racine prouvent beaucoup en faveur de l'homme, elles ne sont pas une œuvre d'écrivain.

Il ne nous est rien resté de ses fragments d'histoire sur les campagnes de Louis XIV dont il faisait de temps en temps des lectures à la cour. L'incendie qui les a consumés était d'intelligence avec la gloire de Racine. Les contemporains font des mémoires : l'histoire n'appartient qu'à la postérité.

Le prosateur en Racine ne nous a laissé que deux monuments qui ont une sérieuse valeur littéraire, mais qui sont surtout deux bonnes actions : l'*Histoire de Port-Royal* et le Discours sur le grand Corneille prononcé à l'Académie française, lors de la réception de Thomas Corneille, son frère. Racine a rendu pleine justice à ses maîtres qu'il avait tant affligés autrefois, et il ne s'est souvenu des attaques portées contre lui par le parti de Corneille que pour louer plus dignement et plus délicatement son ancien rival de la scène. Quant au talent, le discours prouve que Racine avait une véritable éloquence académique ; l'histoire est faite avec art aussi et prouve qu'il savait narrer en prose comme en vers. Mais ce serait le cas de dire avec Mme de La Fayette : « On a tiré Racine de sa poésie où il était inimitable, pour en faire à son malheur et à celui de ceux qui ont le goût du théâtre, un historien très imitable », si, pour sa gloire et celle de la France, une circonstance inattendue n'eût rendu la voix à sa muse dramatique muette depuis douze ans.

Mme de Maintenon, pour consolider sa faveur et étendre son influence, avait créé l'école de Saint-Cyr pour les filles de la noblesse ruinée. Voulant distraire le roi vieilli des ennuis de la royauté et lui rappeler innocemment le souvenir des fêtes brillantes qui avaient marqué les belles années du règne, elle imagina de faire représenter par ses jeunes pensionnaires les chefs-d'œuvre de la scène. On avait déjà joué *Andromaque*, mais avec un talent qui alarma la piété de Mme de Maintenon. C'est alors qu'elle engagea Racine à traiter des sujets religieux. Le poète, familiarisé pendant ses années de retraite avec l'étude des livres saints, composa *Esther* et *Athalie*.

Esther (1689) était une pièce toute de circonstance, faite pour célébrer l'union de la nouvelle Esther avec le moderne Assuérus. C'est une idylle en trois actes plutôt qu'une tragédie. Le génie de l'adulation et le génie chrétien en ont fait un chef-d'œuvre. Il n'y faut pas chercher l'art dramatique, mais un modèle de pureté, d'élégance et d'harmonie. L'inspiration religieuse éclate surtout dans les chœurs, qui font de Racine un David français.

Pour juger de l'accueil fait à cette pièce, il faut entendre M[me] de Sévigné qui n'est pas suspecte dans son admiration pour le rival de Corneille : « Racine s'est surpassé ; il aime Dieu comme il aimait ses maîtresses ; il est pour les choses saintes comme il était pour les profanes. La Sainte Écriture est suivie exactement dans cette pièce : tout y est beau, tout y est grand, tout y est traité avec dignité (1). » Seulement c'était l'esprit chrétien, aussi doux et virginal de sentiment qu'élevé d'idées, mis à la place de la sombre terreur du drame biblique.

Athalie (1690), il faut le dire avec Voltaire, c'est le chef-d'œuvre de l'esprit humain (2). Les règles les plus sévères, les plus restrictives, les plus étroites, y sont observées sans blesser la vraisemblance et sans nuire à l'essor du génie : c'est l'art grec dans toute sa rigueur et dans toute sa perfection. Sophocle lui-même, dans l'*OEdipe-roi*, ne l'a pas égalé, ni pour la beauté de l'exposition, ni pour l'observation de la loi des unités, ni pour la conduite de l'action, ni pour l'enchaînement des scènes, ni pour l'art avec lequel les chœurs sont liés aux événements. Tout, depuis l'exposition jusqu'au dénoûment, est un sujet d'intarissable admiration.

L'intérêt roule tout entier sur la tête d'un enfant ; mais, derrière cet enfant, est le droit, la justice, l'avenir du monde, puisque c'est de sa race que doit naître le Sauveur des hommes, Dieu lui-même enfin, acteur suprême de ce drame auguste,

Dieu qui de l'orphelin protége l'innocence
Et fait dans la faiblesse éclater sa puissance.

(1) La spirituelle épistolière semble faire amende honorable de sa prédiction malheureuse : « Racine passera comme le café. » La vérité est qu'ils vivront autant l'un que l'autre.

(2) Voltaire, dans sa vieillesse, a déprécié *Athalie*, parce que c'était un sujet sacré. Mais alors il ne jugeait plus en homme de goût, il ne jugeait plus en poète, il jugeait en ennemi du Dieu des chrétiens.

Tout est rempli de la majesté du Dieu vivant. La fatalité des anciens est remplacée ici par la présence même de Jéhovah, le dieu de vengeance, qui poursuit impitoyablement le crime et pousse à sa perte une reine impie et sacrilége, armée contre le ciel et contre la race de David, qu'il a choisie dans ses desseins éternels pour accomplir les promesses qu'il a faites aux hommes.

Racine s'est conformé à l'histoire. A l'exception du rôle d'Abner, il n'a rien inventé. Tout son mérite est dans l'exécution et dans l'inspiration biblique. Le poète a respecté les convenances comme il a respecté l'histoire. Certes, s'il avait fallu faire parler une autre épouse des Cantiques, celui qui a créé, je ne dirai pas Hermione, Phèdre et Roxane, personnifications de l'amour sensuel, mais Iphigénie, Bérénice, Junie et Monime, personnifications de l'amour pur, aurait trouvé dans son cœur une nouvelle merveille de tendresse passionnée. Mais un amour profane eût juré avec la sainteté du temple : le poète s'en est abstenu, et c'est ce qui fait la grandeur incomparable de cette tragédie.

Tout y est divin, le style comme les passions. La scène est devenue par le sujet et par la langue une chaire sacrée, et le théâtre un sanctuaire. A chaque vers on sent monter la fumée de l'encensoir. Dans *Athalie*, Racine est devenu le Bossuet de la scène. La critique est désarmée devant cette langue, et à toutes les pages elle est réduite à s'écrier : BEAU ! RELIGIEUX ! SUBLIME !

Nous ne pouvons nous empêcher de citer ici le jugement de Lamartine, génie de la même famille, disons mieux, son frère, non en esprit (1), mais en poésie. « Il n'y a point de parallèle, selon nous, possible entre *Athalie* et aucun des drames antiques ou modernes, d'aucun théâtre profane. Sophocle, Euripide, Sénèque, Goethe, Schiller, Shakspeare lui-même cèdent à jamais la première place à cette œuvre ; pourquoi ? C'est que leurs tragédies ne sont que des œuvres d'art, et que celle de Racine est une inspiration de foi. Ils sont des poètes profanes, mais Racine ici est un poète sacré....

« Quant à la langue, ce n'est plus du français, ce n'est plus du grec, ce n'est plus du latin comme dans ses autres pièces profanes et classiques : c'est de l'hébreu transfiguré en un idiome

(1) L'auteur des *Harmonies* avait trop de générosité et de candeur pour avoir l'esprit de l'épigramme et de la satire.

qui ne fut jamais parlé qu'entre Jéhovah, ses prophètes et son peuple, parmi les éclairs du Sinaï. Les mots fulgurent, les accents terrifient, les strophes transportent, les vers respirent ; les rimes elles-mêmes, ces consonnances pénibles, laborieuses, ordinairement puériles et cherchées, chantent et prient... Il est impossible, en lisant *Athalie*, de songer seulement à la rime ou à la versification. Le style n'est ni prose, ni vers, ni récitatif, ni mélodie ; c'est de la pensée fondue au feu du sanctuaire d'un seul jet avec la forme ; c'est le métal de Corinthe de la langue moderne. Ce français-là n'est d'aucune origine et n'aura aucune fin. Il date du ciel, et il est digne d'y être parlé. »

Ah ! si Racine avait renoncé plus tôt à emprunter ses sujets à l'antiquité païenne pour s'inspirer de sa religion, combien de chefs-d'œuvre n'eût-il pas enfantés pour servir de pendants à *Athalie?* Mais il fallait peindre l'amour avec le tour d'imagination du dix-septième siècle pour obtenir sur la scène de vrais succès. *Athalie* était trop grave, trop austère, trop religieuse pour plaire à une société mondaine qui aimait à remettre au lendemain les affaires sérieuses, et qui ne se jetait dans les bras de la religion qu'après avoir bien savouré les joies licites et illicites de la vie. *Athalie* ne fut pas à la mode : c'est pour cela qu'elle est éternelle.

Publiée en 1691, la pièce ne fut représentée qu'en 1720. Ce fut un triomphe, auquel se prêtaient admirablement les circonstances ; car Louis XV enfant était aussi le dernier rejeton de sa race. Mais, hélas ! Racine était descendu dans la tombe, doutant de la valeur de son œuvre qu'il voyait accueillie par l'indifférence de ses contemporains. Boileau seul, Boileau, l'oracle du goût, devançant le jugement de la postérité, avait consolé son ami en proclamant *Athalie* son chef-d'œuvre, comme il avait proclamé *Polyeucte* le chef-d'œuvre de Corneille.

La légèreté de l'époque suffit-elle à expliquer l'insuccès d'*Athalie* à son apparition ? Nous ne le croyons pas. *Esther* aussi était un sujet religieux et grave : elle a réussi pourtant. D'ailleurs Louis XIV, sous l'influence de Mme de Maintenon, tournait plus que jamais à la piété, et les courtisans, pour plaire à l'épouse du roi, étaient dévotieux. Pourquoi donc *Esther* fut-elle applaudie avec enthousiasme, et pourquoi *Athalie*, deux ans plus tard, fut-elle un échec ? Ce n'est pas pour un motif littéraire assurément. *Esther* était un chef-d'œuvre

de style, mais au point de vue dramatique, c'était une œuvre sans importance. Si la grâce en tempérait la gravité, quelle grâce attendrie n'y avait-il pas aussi au milieu des scènes solennelles ou terribles d'*Athalie*, quand on voyait la reine interroger l'enfant, cette haine penchée sur cette innocence ; et quand on voyait, dans la scène des serments, l'enfant royal naïvement étonné de ce splendide appareil et s'imaginant qu'on se faisait un jeu d'essayer sur son front candide le bandeau des rois ? Non, sous quelque face que l'on considère *Athalie*, *Esther* auprès d'elle, c'est l'*Aminta* devant *la Jérusalem*, avec cette différence qu'*Athalie*, même sous le rapport du style, conserve encore sa supériorité sur *Esther*.

Pourquoi donc cet échec après ce triomphe ? C'est qu'*Esther* était l'œuvre d'un poète courtisan et qu'*Athalie* était l'œuvre d'un poète ami de la vérité, ami de l'humanité et ennemi de l'arbitraire. Louis XIV, entouré de flatteurs qui devaient se reconnaître dans l'hypocrisie de Mathan et trouver importune la foi sincère de Joad, Louis XIV avait assez de bon sens pour comprendre que son sceptre commençait à peser à son peuple, mais il avait trop d'orgueil pour aimer la vérité. Ne devait-il pas trembler en entendant ces paroles menaçantes qui semblent tout à la fois le pressentiment et le présage des révolutions futures :

> Daigne, daigne, mon Dieu, sur Mathan et sur elle,
> *Répandre cet esprit d'imprudence et d'erreur*,
> DE LA CHUTE DES ROIS FUNESTE AVANT-COUREUR.

Et cette susceptibilité du pouvoir absolu qui provoqua la disgrâce de Racine pour avoir présenté à Mme de Maintenon un *Mémoire sur les misères du peuple* (1), pouvait-elle accueillir sans ombrage ces courageuses et mémorables paroles :

> De l'absolu pouvoir vous ignorez l'ivresse,
> Et des lâches flatteurs la voix enchanteresse.
> Bientôt ils vous diront que les plus saintes lois,
> Maîtresses du vil peuple obéissent aux rois ;
> Qu'un roi n'a d'autre frein que sa volonté même ;
> Qu'il doit immoler tout à sa grandeur suprême ;

(1) C'est Louis Racine qui rapporte le fait. Mais il se peut que cette disgrâce qui avança sa mort ait eu aussi pour cause le zèle que mit Racine à défendre Port-Royal.

Qu'aux larmes, au travail le peuple est condamné,
Et d'un sceptre de fer veut être gouverné ;
Que, s'il n'est opprimé, tôt ou tard il opprime.
. . . .
Ils vous feront enfin haïr la vérité.
. . . .
Hélas ! ils ont des rois égaré le plus sage.

Louis XIV en était là. Voilà la cause de l'insuccès d'*Athalie* et la source première de la disgrâce de Racine. Mais la postérité s'est chargée de venger son œuvre en même temps que sa mémoire.

Nous avons montré Racine dans la sphère où le génie de son siècle l'a poussé. Mais il était dans la nature exceptionnelle de cette merveilleuse organisation de nous offrir la réunion de tous les talents. Corneille, après l'apparition de la tragédie d'*Alexandre*, lui conseillait d'aborder l'*épopée ;* — ses récits, celui de Théramène surtout, l'attestent : il pouvait réussir en ce genre comme dans la tragédie. Ses chœurs d'*Esther* et d'*Athalie*, et surtout *la Prophétie de Joad*, le placent pour le talent parmi les poètes lyriques de premier ordre. Il faut le dire pourtant : on a exagéré la valeur lyrique des chœurs d'*Athalie* et d'*Esther*. Racine avait le talent, mais non le génie lyrique. A l'exception de quelques strophes d'*Esther* et de *la Prophétie de Joad*, on ne sent pas dans ces chœurs le grand souffle des maîtres de la lyre. Et les cantiques spirituels soumis à la critique de Boileau sentent la lime et l'huile plus que l'inspiration. Racine avait pourtant une grande sensibilité et une grande imagination. Mais le siècle n'était pas lyrique. Boileau l'a surabondamment prouvé par son exemple. Le génie lyrique est *subjectif* de sa nature, et la littérature du dix-septième siècle est essentiellement *objective*. C'est dans notre siècle seulement que la France a remporté la palme du lyrisme. Il faut admirer dans Racine cette flexibilité de génie qui lui permettait de réussir dans les genres les plus légers comme dans les plus sérieux. Sa comédie des *Plaideurs* est écrite avec la verve d'Aristophane. Son amour-propre blessé lui inspira des *épigrammes* qui font penser qu'il pouvait égaler Boileau dans la satire. Racine, pour l'harmonie des facultés, ne peut être comparé qu'à Sophocle et à Virgile. Jamais peut-être l'art et l'inspiration, le goût et le génie ne furent aussi intimement associés. De là cette uniforme perfection de langage à laquelle on finit par s'accoutumer au point de n'y plus rien trouver de sail-

lant, parce que tout y est à sa place, et que l'art s'y cache soigneusement sous la limpidité du style. On oublierait que ce sont des vers, si la rime ne le rappelait à l'oreille. Boileau a bien mérité de l'art en apprenant à son ami à faire *difficilement des vers faciles.* Rien n'y trahit l'effort, le style est toujours au niveau de la pensée, il se plie à tous les tons ; rien de vulgaire et rien d'excessif. Les images semblent naître d'elles-mêmes à l'appel du sentiment. C'est partout le véritable accent des choses. Ce style est tout à la fois si hardi et si sage, si riche et si sobre, si élégant et si simple, que l'harmonie de l'ensemble fait oublier la variété des détails. On est loin d'avoir tout dit quand on a appelé Racine le plus pur, le plus noble, le plus harmonieux des poètes. Son originalité la plus rare, a dit Lamartine, ce fut *d'être parfait.*

Paul Albert lui trouve deux défauts : le premier, de faire parler tous ses personnages sur le même ton ; le second, de trop aimer la périphrase. Ce dernier reproche est aussi celui des Romantiques, trop réactionnaires pour reconnaître le génie dans un poète d'un goût si parfait. C'est certainement une imperfection, au point de vue de la vérité, que de faire parler du même ton Phèdre et sa nourrice. Il serait préférable de marquer la différence de caractère et de culture par la différence du langage. Mais, en fait de style, nous sommes dans le domaine de l'idéal. Ce que nous avons à juger ici, c'est le style de Racine, et non la langue que devraient parler ses personnages. Si le poète tragique mettait sur la scène des gens du peuple, comme le fait Molière et comme on le fait dans le drame moderne, nous aurions le droit d'exiger que chaque personnage prît un ton en harmonie avec sa condition comme avec ses mœurs. Mais dans ce théâtre classique où nous ne voyons devant nous que des gens de cour, c'est l'idéal du langage de la cour que nous cherchons. A ce point de vue, cette langue en elle-même, telle qu'on l'entendait au XVII[e] siècle, avec sa pompe et ses périphrases, nous la disons parfaite. Mais, ne le perdons pas de vue, ce n'est point un idéal absolu. Au reste, Racine n'a pas abusé de la périphrase, qui n'est chez lui qu'un moyen passager d'ennoblissement. De toutes les périphrases de son théâtre, il en est peu qu'on pourrait effacer, sans nuire à la beauté de son style. Non, Sainte-Beuve n'avait pas tort de dire que le style de Racine *côtoyait la prose.* Il est impossible d'être plus noble et plus simple à la fois.

Pour achever de caractériser cette admirable langue, citons cette page de Géruzez : « Avant tout, Racine est de l'école d'Horace ; il a pris pour règle ce précepte qu'on peut enfreindre et qu'on n'abroge pas :

Et quæ
Desperat tractata nitescere posse relinquit.

Il choisit donc entre les idées qui s'offrent à son esprit, et de celles qu'il conserve et qu'il enchaîne, il forme une trame solide et délicate qui est, selon Buffon, comme la substance du style. Bientôt cette chaîne logique s'éclaire d'images et s'anime de sentiments, car pour devenir poétique, la pensée doit émouvoir le cœur et frapper l'imagination. Telle est la matière que ce langage rendra sensible. Arrivé à ce point, le poète choisit encore, et le vocabulaire où il puise les mots destinés à peindre et à toucher, tout restreint qu'il est, lui offrira d'abondantes ressources, parce qu'il sait ennoblir les termes vulgaires par la place qu'il leur donne, parce qu'il rajeunit ceux que l'usage a fatigués, en les rappelant à leur acception primitive, parce qu'il prête à tous une lumière nouvelle, un relief inattendu par des alliances si heureuses, que le succès en efface la hardiesse. En effet, Racine n'a pas moins osé que les novateurs les plus téméraires, seulement il a mieux réussi. Au reste, ses plus grandes hardiesses se rattachent ou aux habitudes de notre vieux langage ou aux sources latines ; fidèle à une double tradition, même dans les écarts apparents il ne forge rien, il découvre et il sait employer. De là tant de richesse unie à tant de pureté. Sa syntaxe et sa prosodie, qu'on nous passe ces mots techniques, ont le même caractère d'ordre et de hardiesse ; pour lui seul l'alexandrin a de la souplesse et une infinie variété de mouvement ; seul il échappe toujours à la monotonie du rythme ; il a des propositions qui s'unissent sans lien verbal, il a des accords de temps et de nombre réglés par la seule pensée et qui bravent ouvertement la routine grammaticale ; en un mot, il dispose en maître de la langue, il la domine sans violence, et il en fait, au gré de son génie, une peinture et une musique. »

Gardons-nous cependant d'attribuer à Racine tout le mérite de son prodigieux talent d'écrivain. On aurait pour lui trop d'admiration, s'il n'était redevable qu'à lui-même des merveilles de son style. C'est l'*élégance aisée* de la cour de Louis XIV qui inspira

à Racine ce goût exquis dont Corneille n'avait pas trouvé le modèle dans la société agitée des temps de Richelieu et de la Fronde. Il y a d'ailleurs dans les procédés même du poète une raison capitale qui fit de Racine un écrivain parfait : c'est le soin qu'il apportait à la conception du sujet. Ne vous laissez pas éblouir par les harmonieux contours de ses vers ; étudiez le plan de ses tragédies, et vous découvrirez la profondeur de ce mot : *Je n'ai plus que les vers à faire.* L'essentiel pour Racine, c'était le plan, l'art de la composition. Le style pour l'écrivain qui sait sa langue n'est plus qu'une mince affaire, dès qu'il a construit la charpente de son œuvre. C'est la pensée et le sentiment prenant corps et revêtant des formes d'autant plus harmonieuses qu'elles ne sont qu'un reflet de la lumière intérieure de l'esprit. Quand le fond est pauvre et qu'on ne soigne que la forme, il est impossible que ce jeu de mécanisme ne dégénère pas en vains efforts, en couleurs outrées et que le mot ne prenne pas la place de l'idée absente. Vous qui voulez connaître la langue des vers, étudiez Racine : c'est l'éternel modèle du goût associé au génie.

CHAPITRE III.

MOLIÈRE.

—

Nous avons vu ce qu'était devenue la tragédie entre les mains de Corneille et de Racine, et quels obstacles ou quels secours ils avaient trouvés dans la société française du dix-septième siècle. Voyons maintenant quelles furent les destinées de la comédie.

La comédie n'étant que la représentation des ridicules et des travers, est fondée avant tout sur le génie de l'observation, et n'a besoin pour se produire ni de l'histoire ni de la mythologie, comme la muse tragique ; elle prend ses types dans les mœurs contemporaines et dans les travers de l'humanité. Avant Molière, la vraie comédie, c'est-à-dire le spectacle de la vie humaine dans sa réalité bourgeoise, n'existait pas en France. La farce, les ficelles de l'intrigue imitées de l'Italie, puis la tragi-comédie importée de l'Espagne, c'était là tout l'art comique au temps de Corneille. Il n'y avait de français que l'esprit et la langue. L'auteur du *Cid* inaugura la comédie de caractère par *le Menteur*. Mais c'est au fond de son cabinet, dans une étude de tête que le grand dramaturge enfanta son œuvre. Le héros de Corneille est un menteur *quand même*, un menteur qui ment pour mentir. Le travers chez lui n'est pas même un vice habituel : c'est un travers de fantaisie où l'on sent le poète derrière le personnage. L'observation du monde n'avait pas encore transporté la vie sur la scène. Cette nouvelle création de l'art était réservée à Molière ; mais, pour y parvenir, il lui fallait plus que l'exemple de Corneille, il lui fallait une *société*, et ce fut l'ouvrage de Louis XIV (1). Durant la Fronde, le crime se mêlait aux travers. Aussi la *tragi-comédie*, reflet des événements, était-elle seule en possession de la faveur publique. Les caractères, sortis de leurs limites natu-

(1) Voir le 2me volume de l'*Histoire de la littérature française* de M. Nisard.

relles, ne pouvaient se déployer librement. Ceux qui n'étaient pas dominés par l'ambition étaient travaillés par la peur. L'audace des factieux et la pusillanimité des honnêtes gens, voilà les mœurs de la France à cette époque comme à toutes les époques de troubles. La comédie d'intrigue dans un pareil état de choses était possible, mais non la comédie de caractère. Quand les troubles civils furent apaisés par l'avénement au pouvoir de Louis XIV, l'esprit de société s'organisa sans contrainte, et Molière put trouver des modèles dans les prétentions réciproques de la noblesse et de la bourgeoisie. La société des femmes, qui contribua si puissamment, nous l'avons dit, à polir les mœurs et à épurer le langage, qui fit respecter les convenances dans l'art aussi bien que dans la vie, avait amené des abus qui devaient alimenter la scène comique. L'imitation étrangère disparut sous l'influence d'un règne glorieux. La France rendue à elle-même vit se développer toutes ses forces nationales ; l'esprit et le cœur humain soumis à des principes stables, mais doués d'une libre vitalité, révélèrent leurs mystères de grandeur et de faiblesse à l'œil scrutateur du génie. Le roi, à qui n'échappait aucun ridicule social, découvrit dans Molière le vengeur du bon sens et du bon goût, et il le protégea contre la haine des marquis et l'ambition des parvenus ridiculement drapés dans le manteau des convenances. Quand l'hypocrisie couverte du masque de la religion fut impitoyablement traduite sur la scène, Louis XIV servit encore de défenseur à Molière contre les persécutions de ses victimes. Le roi lui-même indiqua plus d'une fois au poète ses modèles. Pour honorer un art dont il sentait tout le prix, il admit, dit-on, Molière à sa table (1), lui accorda une pension pour lui et pour sa troupe, lui fournit un théâtre, et l'attacha enfin à sa personne, pour embellir les fêtes de la cour.

Telle fut l'influence de Louis XIV sur la comédie : il lui procura des modèles par l'esprit de société dont il est le principal créateur, et lui assura une protection indispensable pour le soustraire à la haine de ceux qu'il immolait à la risée et au bon sens publics.

(1) Ce fait révélé par Mme Campan dans ses mémoires est-il véridique ? On peut poser la question, quand on sait la rigueur de l'étiquette. En tout cas, le roi n'a pu le faire qu'une fois en passant, pour donner une leçon à ses autres valets de chambre qui se croyaient déshonorés par le contact d'un comédien.

La part de Louis XIV a pu être exagérée par certains critiques ; mais ne l'amoindrissons pas par esprit de réaction : ce serait tomber d'un excès dans l'autre. Ce qu'il faut déclarer avant tout, c'est que le génie de Molière est né de lui-même et de l'observation du monde. Disons ce que fut l'homme et dans quels milieux il a étudié la nature humaine ; nous dirons ensuite quelle fut son œuvre.

Né à Paris en 1622, mort en 1673, Jean-Baptiste Poquelin, qui prit plus tard le nom de Molière, était fils d'un tapissier-valet de chambre du roi. Il fit ses études chez les jésuites, au collège de Clermont, où il eut pour condisciples le prince de Conti, Bernier, le voyageur, Chapelle (1) et Jean Hesnault (2).

Après ses humanités, le jeune Poquelin se livra à l'étude de la philosophie sous la direction de Gassendi (3), de même que Chapelle et Cyrano de Bergerac. La plupart des disciples de ce philosophe seront précisément les anciens camarades de Molière sur les bancs du collège. Cette philosophie d'Épicure, qui va protester contre la tendance idéaliste de Descartes dans un petit groupe d'esprits libres et indépendants, donnera à Molière une physionomie à part au milieu de la grande famille spiritualiste du XVII[e] siècle. L'abbé Gassendi, homme austère, avait travaillé comme Descartes à ruiner la méthode aristotélicienne ; mais, au

(1) *Claude-Emmanuel* L'HUILLIER, dit CHAPELLE, né à la Chapelle-Saint-Denis en 1626, mort en 1686, eut pour amis Molière, Racine, La Fontaine et Boileau. Il n'est guère connu que par le *Voyage en Provence et en Languedoc*, mélangé de prose et de vers, qu'il entreprit avec Bachaumont, un de ceux qui chansonnèrent Mazarin. Ce voyage est une œuvre badine hautement prisée au XVII[e] siècle. Chapelle était un épicurien, buveur intrépide.

(2) HESNAULT (*Jean*), fils d'un boulanger de Paris, fut le maître de M[me] Deshoulières. Il a écrit des sonnets, entre autres celui contre Colbert qui fit du bruit. Il était partisan d'Épicure et avait commencé une traduction de Lucrèce qu'il supprima par raison de conscience. On en a conservé un fragment qui n'est pas sans valeur : l'*Invocation à Vénus*.

(3) GASSEND (*Pierre*), connu sous le nom de GASSENDI, né à Champtercier, près de Digne en 1592, mort à Paris, en 1655, était entré dans les ordres. C'était un esprit d'une singulière précocité. Il obtint, à la suite d'un concours, une chaire de rhétorique à 16 ans, et enseigna la philosophie et la théologie à 21 ans. Ses ouvrages ont été écrits en latin. Il fut aussi professeur de mathématiques au collège de France. Il avait une science universelle.

lieu de prendre la raison pour autorité souveraine, il avait entrepris la restauration de la doctrine épicurienne qu'il prétendait méconnue. Molière, que la nature n'avait point fait pour les spéculations purement philosophiques, ne recueillit de cet enseignement qu'une tendance marquée à l'observation de la vie réelle et le goût de la morale indulgente et facile (1).

A quinze ans, Jean-Baptiste Poquelin obtint la survivance de l'emploi de Jean son père. Ce qui l'obligea à suivre Louis XIII dans son voyage de Narbonne, en 1641. Il lui fut donné déjà d'observer les mœurs de la cour. Le goût de la scène s'éveilla en lui dès sa première jeunesse. Son aïeul maternel, un riche bourgeois, Louis de Cressé, qui aimait passionnément le théâtre, le menait avec lui à l'Hôtel de Bourgogne où brillaient les principaux acteurs de l'époque. Cette circonstance détermina sa vocation. Bien qu'il eût été reçu, dit-on, avocat à Orléans, il entra dans une troupe de fils de famille qui, sous le titre d'*Illustre Théâtre*, donnait des représentations à Paris. Les frères Béjart, leur sœur Madeleine et Duparc faisaient partie de cette troupe ambulante dont Poquelin devint le chef, rôle qu'il prit tellement au sérieux que toute la responsabilité financière lui incomba, et qu'un jour, pour une légère somme qu'il n'avait pas dans sa caisse, il fut jeté en prison. C'est alors qu'il prit le nom de guerre qu'il a conservé pour ne point entacher celui de sa famille. C'était en 1645. A cette date, l'attention publique se portait sur d'autres théâtres, où se jouaient d'un côté le sort des armées, et où se préparait de l'autre la tragi-comédie de la Fronde. Les divertissements de la scène devaient souffrir de cette concurrence. Molière avec sa troupe résolut de faire son tour de province. Il y séjourna douze ans, tantôt à Lyon, tantôt à Montpellier, Béziers, Pézenas, Nîmes, Avignon, Rouen. La vie qu'il y mena, on ne la connaît guère. On ne sait qu'une chose : c'est qu'il y fit, dans son triple métier de directeur, d'acteur et d'auteur, l'apprentissage de son art avec celui des hommes de toute condition dont il étudia les mœurs et les caractères. Pour un poète destiné à peindre les ridicules, les travers et les vices, il

(1) On retrouve des traces directes de la philosophie de Gassendi dans les *Femmes savantes*, quand Chrysale dit à Bélise :

Oui, mon corps est moi-même, et j'en veux prendre soin :
Guenille, si l'on veut ; ma guenille m'est chère.

se trouvait dans les meilleures conditions, avant de revenir à Paris étudier la cour et la ville. La nature se montre à nu dans les petites villes mieux que dans les grandes. Les vanités surtout s'y étalent, parce que les supériorités y sont plus rares. Et puis tout ce qui se faisait alors à l'instar de la cour et des salons de Paris, en matière de langage surtout, y prenait de suite une exagération ridicule. On y apprend en outre à connaître ce que ne connaît pas assez la grande ville : le paysan tel qu'il est dans son milieu, et ces filles de la campagne qui vont servir dans les nobles maisons et qu'il faut avoir vues chez elles pour les prendre sur le vif. Enfin, ce qui fut le plus utile à Molière, la province lui dévoila l'humanité telle qu'elle est dans tous les pays et dans tous les temps.

Quand il revint à Paris, en 1658, il était mûr pour son art. Il ne lui restait plus guère que la cour à observer, car la bourgeoisie de Paris ne différait que par certaines nuances de la bourgeoisie de province. L'ample provision qu'il avait faite dans ses voyages lui suffisait déjà pour sa grande création : la comédie de caractère. Mais le contact de la cour lui était nécessaire pour polir sa langue comme pour peindre l'aristocratie. C'est ainsi qu'il lui fut donné d'étendre la comédie à toutes les classes de la société.

Molière trouva surtout sa puissance dans l'objectivité de son génie. Il n'a pu étudier l'homme en lui-même et dans son entourage que pour certaines pièces, comme le *Misanthrope* et l'*École des femmes*. En général, c'est hors de lui qu'il a pris ses types ; et, pour les créer, il a dû faire abstraction de sa propre nature. Mais aussi quel désintéressement ! C'est dans sa plus belle qualité d'homme qu'il a trouvé le secret de son génie comique. Il s'oubliait pour ne penser qu'aux autres, et cet oubli de soi ne lui coûtait aucun effort. On sait quelle fut sa conduite envers Racine qu'il encouragea et dont il fit jouer par sa troupe les premières œuvres, pour en être si mal récompensé ; envers Boileau, La Fontaine et Chapelle qu'il morigène et dont il fait remettre au lendemain un projet de noyade conçu dans l'ébriété ; envers Corneille auquel il accorde dans sa vieillesse deux mille livres pour jouer *Attila*. On ne rencontra jamais ami plus sûr ni plus généreux. Et envers ses camarades, quel ne fut pas son dévouement ! En vain lui propose-t-on d'entrer à l'Académie, s'il consent à renoncer à son métier d'acteur ; en vain Boileau lui reproche-t-il de se faire donner la bastonnade dans le sac de

Géronte; en vain est-il malade et veut-on l'empêcher de jouer son rôle dans le *Malade imaginaire*, il obéit tout à la fois à son génie et à son cœur qui lui dit de mourir sur la brèche plutôt que d'exposer ses ouvriers à manquer de pain, en ajournant la représentation. On n'est pas plus héroïquement généreux. Qu'il ait eu des ennemis, cela n'est pas étonnant, puisqu'il dépassait tout le monde en intelligence et qu'il immolait au rire vengeur des vices où certaines gens pouvaient et devaient se reconnaître. Mais que des juges, à deux siècles de distance, aient méconnu la beauté de son caractère, c'est ce que nous avons peine à concevoir. Si vous en exceptez Fénelon, en qui il faut admirer surtout les vertus du chrétien, y eut-il au XVII[e] siècle des hommes plus humains et plus généreux que Molière? Ses contemporains, ceux-là surtout qui se reconnaissaient dans ses peintures, affectaient les uns de le mépriser, les autres de le plaindre. N'était-ce pas un *histrion?* Certes, nous ne sommes point disposé à plaider la cause des comédiens qui se dégradent. Mais, à nos yeux, Molière fut un vrai grand homme aussi digne d'admiration que de sympathie, car il fut aussi désintéressé qu'il fut malheureux, lui mari trompé pris au piège de la coquetterie, et qui aurait tant mérité de trouver à son foyer le calme et la paix si nécessaires à ses méditations.

On lui a reproché en termes sévères de s'être trop courbé devant Louis XIV. Si l'on fait un crime à Molière d'avoir exalté son roi, il faut envelopper dans la même réprobation tous les grands écrivains de cette époque. Personne plus que Molière n'avait besoin de la protection du roi pour se mettre à couvert sous son égide, lorsqu'il lançait ses traits contre la noblesse avilie et contre le masque de la piété. Il est fâcheux qu'il se soit rendu complice des faiblesses du monarque; mais la comédie a ses libertés qui dégénèrent aisément en licences. S'il s'agit d'indépendance de caractère, qui donc, parmi ceux qui fréquentaient assidument la cour, savait en faire preuve? Boileau sans doute, et parfois Bossuet. Mais on ne sait que trop combien, devant Louis XIV, les mains sacrées comme les mains profanes étaient habituées à balancer l'encensoir. Quand on connaît le siècle, on n'a pas le droit de s'en étonner. Molière a su conserver sa dignité personnelle dans l'exercice de son art. On ne peut proclamer son génie sans confesser qu'il devait rester jusqu'au bout ce qu'il était : directeur, auteur, acteur en son théâtre, par la raison que

c'était ce triple rôle qui l'inspirait. Racine n'aurait pas fait cela. Il s'est rangé au point d'oublier son théâtre. Vous pouvez l'en estimer davantage ; mais il faut bien avouer qu'en fait de vocation dramatique et d'absorption géniale, Molière est au-dessus de toute comparaison. Ses contemporains l'ont vu de trop près pour le bien juger. A distance, tout s'agrandit et se transforme : Molière pour nous n'est plus un comédien, c'est la comédie même, car il l'a créée de toute pièce. Et quand on pense à ses chagrins domestiques ajoutés à ses occupations et à sa responsabilité comme directeur de sa troupe, à ses relations multiples, aux difficultés que lui suscitèrent certaines pièces comme le *Tartuffe*, aux exigences du roi enfin, un protecteur impitoyable, dès qu'il s'agissait de ses plaisirs, à qui il fallait des pièces composées en vingt-quatre heures, on se demande où Molière a pu trouver assez de loisirs et de recueillement pour concevoir et exécuter ses chefs-d'œuvre. Mais il avait une facilité merveilleuse et sa tête était sans cesse en travail. Ses amis le nommaient le *contemplateur*. On connaît la légende de son séjour à Pézenas où l'on montre encore le fauteuil où il allait s'asseoir des heures entières à écouter et à regarder, pour surprendre des secrets de nature, visibles à son seul regard. Toute sa vie se passa dans l'observation et la méditation des travers humains. Il avait beau être gai en apparence : il était naturellement sérieux et triste. Sa mélancolie, née de la contemplation du mal, augmenta avec les années qui ne lui apportaient que des peines. Sa femme dont il avait dû se séparer et qu'il aimait toujours était trop jeune pour lui ; et c'était une fille de théâtre. Ses infortunes conjugales l'accablaient. Son corps succombait à la fatigue, et la continuelle tension de son esprit achevait de tuer ce malheureux grand homme, mort à 51 ans, dans toute sa maturité.

Il avait conçu, comme il le dit lui-même, l'*étrange entreprise de faire rire les honnêtes gens*. Il ressemblait à Cervantès, qui ne fut pas plus heureux dans sa vie : le rire n'était pas en lui, il n'était que dans les choses qu'il voyait sous leur côté ridicule. Mais ce n'est pas pour s'amuser aux dépens des hommes ni simplement pour les amuser eux-mêmes qu'il écrivait : c'était aussi pour essayer de corriger, sinon les mœurs, au moins le mauvais goût qui régnait, et pour mettre les honnêtes gens en garde contre les duperies des tyrans au petit pied dont il aimait à étaler les artifices et à déjouer les calculs. Molière fut un moraliste ennemi

de toute exagération, de toute fausseté, de tout mensonge social.

Vous en jugerez par son œuvre.

Le grand comique avait commencé par l'imitation. Après quelques farces à l'italienne (1), il avait fait jouer en province *l'Etourdi* et *le Dépit amoureux*, autres imitations de l'Italie, mais où l'on sent percer déjà la comédie de mœurs et le talent d'observation du poète. *Les Précieuses ridicules* (1659) furent la première comédie française prise dans les mœurs du temps. L'excès du bel esprit, se traduisant en formules prétentieuses, en vaines recherches de langage, fut frappé d'un ridicule immortel dans ce chef-d'œuvre de fine raillerie et de bon sens, qui fit sentir tout le prix du naturel et de la vérité. Le succès de la pièce fut tel que l'hôtel de Rambouillet lui-même, pour écarter tout soupçon de complicité avec *les Précieuses ridicules*, prit le parti de rire avec le public. Chapelain et Ménage se regardaient, mais ils ne riaient pas. Un spectateur du parterre s'écria : « Courage, Molière, voilà la bonne comédie. » Molière trouvait sa veine originale dans la censure du goût étranger, et ramenait au bon sens la conversation française.

A partir de ce moment, il se livra tout entier à l'étude des mœurs contemporaines. « Je n'ai plus que faire, dit-il, d'étudier Plaute et Térence, et d'éplucher les fragments de Ménandre ; je n'ai qu'à étudier le monde. » Il continua néanmoins à imiter les Grecs, les Romains, les Italiens, les Espagnols. C'est là une des principales sources de sa verve comique. Prétendre que Molière n'imita personne, serait une erreur aussi grossière que de l'accuser de plagiat, comme l'ont fait ses envieux. Il *prend son bien où il le trouve*, et ne vise pas à une vaine réputation d'originalité pure : ce qu'il veut, c'est la perfection ; et, quand il trouve chez ses devanciers quelque scène bien frappée, quelque trait saillant propre à donner du relief au dialogue comique, il n'hésite pas à l'adopter. Mais il sait si habilement transformer ses emprunts, qu'il faut toute la patiente investigation de la critique pour distinguer ce qu'il a imité de ce qui lui appartient en propre. En sorte que ces imitations font à l'artiste

(1) On a conservé deux de ces farces : le *Médecin volant* et la *Jalousie de Barbouillé*, première ébauche du *Médecin malgré lui* et de *Georges Dandin*. — L'*Etourdi* fut représenté en 1653, à Lyon ; le *Dépit amoureux*, à Montpellier, en 1654, et à Béziers, en 1656.

autant d'honneur que ses inventions personnelles, et qu'en s'assimilant le suc des poètes comiques des autres nations, antiques et modernes, il a prouvé qu'il connaissait parfaitement son art, et qu'il voulait enrichir la littérature française de toutes les qualités comiques des siècles antérieurs, pour mieux faire mesurer la distance qui le sépare de ses devanciers. Outre les emprunts qu'il fit aux théâtres des différents peuples, il trouva, en observant la nature, une ample moisson de ridicules et de travers dans sa vie, à la cour, dans les caractères des hommes, dans les professions libérales, dans les abus de la fausse science et de la fausse dévotion.

L'expérience, la triste expérience que Molière avait faite de la vie conjugale le porta, dans l'intérêt du bonheur domestique, à relever les défauts des maris et des femmes. Déjà, dans *les Précieuses ridicules*, il avait censuré le faux esprit qui faisait disparaître les grâces naturelles du sexe sous les prétentieuses recherches d'un langage de convention. Il poursuivit plus tard, dans *les Femmes savantes*, un travers bien plus choquant et bien plus nuisible au caractère des femmes et aux intérêts du ménage : l'immixtion du sexe dans les questions de grammaire et de critique littéraire. Dieu fit la femme pour aimer, pour charmer la vie de l'homme, et non pas, sauf en de rares exceptions, pour se mêler des travaux de l'esprit. Il faut plaindre la femme qui renonce aux vertus naturelles de son sexe pour empiéter sur le domaine réservé à l'homme ; ou plutôt il faut plaindre l'homme qui se condamne à vivre avec ces êtres contre nature qu'on appelle *femmes savantes*. Quand une dame se pique d'esprit et de science, elle renonce à la *modestie*, première qualité de son sexe. Dès lors, les devoirs d'épouse et de mère sont sacrifiés au désir de briller et de plaire, qui ne fait trouver le bonheur que dans la société. Alors se développe l'instinct de la coquetterie, fléau des familles. Au dehors apparaît un luxe éblouissant ; le sourire de l'ivresse et de l'orgueil s'épanouit sur les lèvres ; à l'intérieur, c'est la ruine, l'abandon des soins du ménage, l'humeur impérieuse et tracassière qu'entretiennent la vanité et l'ennui domestique. Voilà le défaut capital du siècle de Louis XIV que Molière a voulu châtier, pour apprendre à la femme à rester dans sa sphère. On ne pouvait rendre un plus grand service à la famille. Mais celui qui a dit :

Je consens qu'une femme ait des clartés de tout,

n'a pas voulu condamner la femme à l'ignorance. On peut être studieuse sans être savante, comme on peut avoir de la science sans l'afficher à tout propos. Molière en nous faisant rire des Philaminte, des Armande et des Bélise n'a point porté atteinte à Mme de Sévigné, ni à Mme de La Fayette qui d'ailleurs ne sont qu'une glorieuse exception de leur sexe.

Avec les travers des femmes, il fallait montrer ceux des maris. L'immortel comique connaissait assez le cœur humain pour les comprendre ; et, quoiqu'il ne fût pas guidé en ceci par son expérience personnelle, il avait assez observé pour incarner sur la scène l'égoïsme brutal et la sotte vanité des maris qui méconnaissent la dignité de la femme et qui voudraient la réduire à cette servile sujétion, à cette infériorité dégradante dont l'antiquité faisait une loi, mais que le christianisme a fait disparaître, en rendant la femme égale à l'homme en dignité morale, malgré l'inégalité des aptitudes, des facultés et des fonctions déterminées par la différence des sexes.

C'est dans *l'École des maris* et dans *l'École des femmes* que Molière a montré le châtiment du despotisme marital. C'est d'un côté une leçon pour la jalousie ; de l'autre une leçon pour les mariages incompatibles d'âge, d'humeur et de goût. Et, au moment où il écrivait l'*École des femmes*, le pauvre homme venait d'épouser Armande Béjart : il avait quarante ans et elle en avait dix-sept ! Les conséquences s'en faisaient déjà sentir, et c'est sa propre situation qui a inspiré sa peinture. Ces deux pièces, les premières comédies de mœurs, n'offrent plus ces rôles conventionnels destinés à nouer plus ou moins habilement le fil d'une intrigue, et dont tout le sel comique consiste à placer à propos quelque bon mot pour exciter, aux dépens de la morale, le gros rire de la foule. Dans ce nouveau genre, inventé par Molière, la fiction est subordonnée à la vérité, l'art à la nature. Les caractères amènent les situations, comme dans les tragédies de Racine. L'homme apparaît sur la scène tel qu'il est dans la réalité, avec ses instincts et ses mœurs, ses vices et ses travers. Les personnages ne s'amusent plus à faire des jeux de mots pour montrer le talent du poète ; celui-ci s'efface pour laisser se développer par eux-mêmes les caractères humains, sans autre préoccupation que celle de la situation qu'ils se sont créée par le jeu de leurs instincts. S'ils sont ridicules, c'est sans le savoir et sans le vouloir. Voilà la grande création de Molière ; voilà le

génie s'exprimant dans un langage aussi naturel que les sentiments dont les personnages sont animés.

Molière portera son art à une plus grande perfection encore par la peinture de travers d'une portée générale, dans des types d'une condition plus élevée. *Le Misanthrope, le Tartuffe, les Femmes savantes*, l'*Avare*, sont des œuvres d'un génie désespérant, où les caractères sont tout, et où l'intrigue n'est rien qu'un prétexte servant à développer les caractères. Bien plus, les caractères eux-mêmes sont subordonnés à l'idée philosophique qui plane sur les situations, comme un suprême enseignement destiné à éclairer l'humanité par le redressement des abus antisociaux. La vertu rebutante par son orgueil et son intolérance, l'hypocrisie sous les dehors de la dévotion, la science en jupon portant le trouble dans les familles, l'avarice desséchant le cœur des hommes et détruisant les sources du respect : voilà les vices et les ridicules que poursuit Molière avec une verve impitoyable dans les quatre chefs-d'œuvre de la *haute comédie*.

Chose étonnante ! *le Misanthrope*, qui échappe à la critique par sa perfection, n'a ni intrigue, ni situations : rien que des caractères. Toute l'action se passe en paroles, entre les quatre murs d'un salon, et c'est la fleur du théâtre comique, tant il y règne de finesse et de bon sens. Les mésaventures d'une vertu trop austère et trop orgueilleuse apprennent à la vertu à devenir aimable ; les ennuis, les embarras de la coquetterie et les ridicules de la galanterie sont mis en relief pour guérir la société de ces travers de mœurs si contraires à la dignité humaine.

Molière oppose à la probité farouche et intolérante d'Alceste l'indulgence excessive de Philinte. L'un fait ressortir l'autre par le contraste. On dirait que Philinte a été inventé pour provoquer les boutades d'Alceste. Molière ne donne raison ni à Alceste ni à Philinte. Retranchez l'exagération de l'un et de l'autre. Corrigez Alceste par Philinte et Philinte par Alceste, vous serez dans la vérité. Question de mesure. C'est comme dans *Don Quichotte*, le chevalier de la Manche corrigé par son écuyer Sancho-Pança et Sancho-Pança corrigé par son maître. Mais la leçon la plus sévère infligée à la vertu intraitable d'Alceste, c'est sa faiblesse pour Célimène, le type de la coquette qui elle-même aura pour châtiment de finir par n'être aimée de personne. Molière semble avoir voulu se peindre lui-même dans sa haine contre les vices de cour et dans son amour indéracinable pour une coquette trop indigne de lui.

Il épargne du moins à son héros le malheur qui le frappe lui-même : Alceste n'épouse pas Célimène. Cette pièce est une galerie de portraits. A côté d'Alceste, de Philinte et de Célimène, nous trouvons la prude Arsinoé, coquette sur le retour, cherchant à plaire en feignant de rougir de vices qui ne sont plus de son âge ; puis Éliante, la femme accomplie par la raison et le cœur. Viennent ensuite les beaux esprits qui rayonnent autour du salon de Célimène et dont elle fait ses jouets. Ils ont chacun leur caractère aussi, car tous les personnages de Molière sont vivants. Mais on se demande, au point de vue moral, comment il se fait que si nous estimons Alceste, nos sympathies sont pour Philinte. C'est parce que l'orgueil d'Alceste nous blesse et que nous ne sommes par fâchés de rire de ses inconséquences. Philinte ne nous fait pas rire, parce qu'il a pris pour principe d'être bien avec tout le monde ; et, s'il fait trop de concessions à l'amour-propre des gens, nous voyons en lui d'un autre côté un ami véritable qui veut corriger Alceste de ses défauts. Nous profitons de la leçon qu'Alceste lui donne sur l'excès de son indulgence ; mais nous sentons trop la nécessité de nous faire aux exigences du monde pour ne pas approuver Philinte des leçons de convenance qu'il donne à son ami. Philinte du reste ne saurait être puni de son optimisme, car son esprit de conduite nous est un sûr garant qu'il ne sera dupe ni des autres ni de lui-même.

On a dit, et ce reproche vient de Jean-Jacques Rousseau, que Molière, dans *le Misanthrope*, avait contribué à la corruption des mœurs en rendant la vertu ridicule. Rien de plus faux. Tout le monde estime les hautes vertus d'Alceste ; mais on rit de sa mauvaise humeur, de ses bourrasques, de l'hypocondrie de sa conscience. On aime la vertu dans le monde, mais il faut savoir la faire aimer. Sévère pour soi-même et indulgent pour les autres, à la bonne heure ; mais indulgent pour soi et sévère pour autrui, comme Rousseau, le censeur de Molière, voilà le vice sous le couvert de la morale. Alceste du moins, s'il pèche par orgueil et s'il a la faiblesse d'aimer une femme qu'il méprise, ne perd pas ses droits à notre estime.

Quant au *Tartuffe*, c'est un acte de courage et de probité dont il faut savoir gré à Molière. L'hypocrisie, la fausse dévotion, est le poison le plus funeste qui puisse jamais se glisser au cœur de l'humanité. Prendre le masque de la religion pour tromper Dieu

et les hommes, c'est un double crime que ni Dieu ni les hommes ne peuvent pardonner. Lui infliger pour châtiment le ridicule, ce n'est pas assez ; car ce vice excite l'horreur et ne peut pas même servir de type à la tragédie, tant est vive la répulsion qui s'attache à cette monstruosité sociale. Molière n'a pas atteint son but, car l'égoïsme et l'ambition, à la fin du règne de Louis XIV, firent pousser plus que jamais dans l'âme des courtisans ce champignon vénéneux qu'on nomme l'hypocrisie. L'œuvre de Molière, au lieu de corriger les faux dévots, devint, contrairement aux intentions hautement déclarées du poète, une arme entre les mains de l'impiété contre la religion et ses ministres. Aussi n'est-ce qu'avec réserve qu'il faut louer ce chef-d'œuvre ; mais il faut refuser de rendre l'auteur responsable des abus qu'on a faits d'une comédie uniquement destinée à punir le vice et à mettre le monde en garde contre son plus dangereux ennemi. Ce n'est cependant pas par inspiration chrétienne que Molière fit le *Tartuffe*, mais c'est moins encore par antagonisme religieux.

Molière craignait l'hypocrisie qui le poursuivait et dont il avait à se venger. Les trois premiers actes de *Tartuffe* avaient été joués devant le roi, à Versailles, en 1664. Mais la piété alarmée de quelques personnes lui en fit défendre provisoirement la représentation publique. Molière, pressé par la sollicitation de ses amis, en fit des lectures dans plusieurs cercles et salons. On connaît ce motif d'invitation de Boileau au *Festin* de la troisième satire :

« Molière avec Tartuffe y doit jouer son rôle. »

L'auteur fut violemment attaqué, par les gens qu'il voulait atteindre.

Don Juan (1665), paraissant au milieu du bruit que faisait *Tartuffe*, vint compléter la leçon, trop profonde pour qu'elle fût comprise par ceux qui se scandalisent des moyens sans aller au but. Que montrait Molière dans ces deux pièces ? Les manœuvres immorales de la fausse dévotion d'un côté ; les conséquences immorales de l'athéisme de l'autre. Qu'en résulte-t-il ? Que la moralité, le devoir, l'honnêteté foncière ne se trouve pas ailleurs que dans la vraie piété.

L'auteur ne songeait pas à aller si loin, mais il y va. Assurément si Molière avait formulé cette maxime, tous les hommes sincèrement religieux y auraient applaudi. Mais on ne vit que les moyens. Et les Tartuffes et les Don Juans de la cour, disposés

comme le Don Juan de Molière à se faire hypocrites pour jouir « des merveilleux avantages de cette profession » jetèrent les hauts cris.

En 1667, Molière fit représenter le *Tartuffe* en lui donnant pour sous titre l'*Imposteur*. Le roi lui en avait donné l'autorisation verbale, au moment de partir pour la guerre. Le premier président Lamoignon, chargé de la police, frappa de nouveau la pièce d'interdiction, sous prétexte que « ce n'est pas au théâtre à prêcher l'Évangile. » Molière se plaignit au roi et menaça de briser sa plume. Il devait être, semble-t-il, bien découragé. Et cependant telle était son activité et sa puissance créatrices dans ces années fécondes qu'il écrivait successivement le *Misanthrope* qui devait se ressentir de son état d'esprit vis à vis de ses détracteurs, puis l'*Avare*, sans compter le *Médecin malgré lui*, *Georges Dandin* et l'*Amphytrion*. C'est seulement au retour du roi, après le *Traité d'Aix-la-Chapelle* et la *Paix de l'Église*, que le *Tartuffe* put être joué impunément par autorisation royale. Il eut cinquante-cinq représentations. La piété sincère souffrit de pouvoir être confondue avec la fausse, et Bourdaloue, d'accord en ceci avec Lamoignon, gourmanda le poète, pour s'être mêlé de questions de conscience qui ne regardent que le pouvoir spirituel. Mais, à moins que de délivrer un passe-port à la fausse dévotion, il était grandement utile, à pareille époque surtout, de flétrir ceux qui compromettaient la religion en abritant leurs vices sous son manteau sacré. Cette comédie en effet, quoiqu'elle fût une peinture de caractères, ne représentait pas un des vices généraux de l'humanité, mais un vice particulier de cette époque où il fallait, pour plaire au roi, professer des sentiments religieux que démentait la conduite.

Faisons-le remarquer ici, si le poète comique en général reste étranger aux idées chrétiennes partout répandues dans les œuvres sérieuses de ce siècle, la tendance moralisatrice est le point de vue dominant du génie de Molière. Par là, malgré l'influence de Gassendi, il se rattache, comme Corneille et Racine, à la grande école philosophique et religieuse de Descartes, de Malebranche, de Pascal, de Bossuet, de Fénelon, d'Arnauld et de Nicole, de ces grands chrétiens et de ces grands moralistes qui ont élevé si haut le dix-septième siècle.

Mais Molière a dû trouver particulièrement rude la tâche de

faire rire les honnêtes gens en peignant un vice qui nous fait horreur. Quelque grand que fût son art, il ne pouvait être à l'abri de tout reproche. Si le *Tartuffe* est une pièce bien conduite ; s'il y a là un intérêt résultant moins encore de la peinture des caractères que de l'action même, ce qui est une exception dans les comédies de Molière, le dénouement est d'une invention malheureuse et les invraisemblances sont manifestes. Tartuffe est une charge ; mais il ne nous déplaît pas qu'il se démasque lui-même et que sa dupe soit forcée de reconnaître ses indignes manœuvres. L'art comique, comme on l'a observé, est plus grand dans les scènes qui précèdent l'entrée de Tartuffe que dans celles où il poursuit son dessein, en abusant de la crédulité d'Orgon. Pour exciter le rire, le poète a recours à des exagérations que la raison condamne. Et puis quand Tartuffe entreprend la séduction d'Elmire, il descend à des bassesses qui nous offensent. Sous le rapport de la forme, c'est un des principaux chefs-d'œuvre de Molière ; mais, on le voit, s'il y a beaucoup à louer, la critique, devant cette éclatante manifestation du génie humain, ne reste pas désarmée.

De toutes les comédies de Molière, celle qui peint le vice avec le plus de puissance, c'est l'*Avare* (1668) imité de Plaute, où le poète a montré comment il savait être original dans l'imitation. Il est tellement supérieur au comique romain qu'il n'y a aucune comparaison possible entre l'*Aulularia* et l'*Avare*. Voici enfin un caractère universel : l'Avarice telle qu'elle est dans tous les temps. Harpagon n'est pas jeune, Harpagon est riche, Harpagon est veuf, Harpagon est père de famille. Il fallait ces quatre conditions pour peindre l'avare. Quelle conception géniale ! Il fallait qu'il fût riche surtout et père de famille. S'il était pauvre, ou simplement dans une honnête aisance, on comprendrait qu'il fût préoccupé d'épargnes pour ses enfants. On aurait beau le dire avare : l'excès même dans l'économie pourrait passer pour une vertu. Mais Harpagon est millionnaire et il n'aime que son or. Pour s'enrichir, il pratique l'usure sur la plus vaste échelle. A son cher métal il sacrifie tout : enfants, amis, serviteurs, et jusqu'à ses bêtes qu'il laisse mourir de faim. Ses enfants, il ne songe qu'à s'en défaire. Il ne veut pas que sa fille épouse Valère qu'elle aime. Il lui impose pour mari le seigneur Anselme, un vieillard cousu d'or. A toutes les objections d'Élise, il répond *sans dot*, *sans dot*, *sans dot*. Il veut se remarier, pour faire un riche

mariage. Et la femme sur laquelle il a jeté son dévolu est précisément celle que son fils recherche. Il s'indigne que Cléante lui fasse concurrence, comme il s'indigne de ses emprunts, quand lui-même est le prêteur usuraire. Harpagon est puni par la désaffection des siens et les tours que lui jouent ses valets. D'un bout à l'autre, il est au supplice, car il n'éprouve qu'un sentiment : l'amour de l'or et la crainte d'être volé. Ses enfants ne cherchent qu'à le tromper. C'est mal, sans doute ; mais c'est inévitable. Cet homme a trop oublié ses devoirs pour que ses droits ne soient pas méconnus. Telle est la grande leçon que Molière nous donne : Pour être respecté, il faut être respectable. Harpagon n'est plus un père : l'avarice a tué en lui l'humanité. A la place du cœur, il n'y a plus qu'un sac d'écus. Certes on souffre d'entendre un fils ricaner son père, quand ce père croit écraser son fils sous le poids de sa *malédiction*. Si le sentiment de la paternité n'était pas étouffé dans Harpagon, on sifflerait l'auteur qui mettrait cette cruelle ironie sur les lèvres d'un fils. Mais il fallait aller jusque là pour montrer à quelles conséquences aboutit l'avarice.

Écoutez maintenant Rousseau juger ce rôle : « C'est un grand vice d'être avare et de prêter à usure ; mais n'en est-ce pas encore un plus grand à un fils de voler son père, de lui manquer de respect, de lui faire mille insultants reproches ; et quand le père irrité lui donne sa malédiction, de répondre d'un ton goguenard qu'il n'a que faire de ses dons. »

Deux mots de réponse. D'abord ce n'est pas le fils, c'est le valet qui vole la cassette, et le fils en profite pour dire à son père : accordez-moi la main de Mariane, et je vous promets de vous faire retrouver la cassette. Naturellement Harpagon préfère à Mariane sa cassette : c'est là son amour. Ensuite que faut-il penser de ce grand démocrate qui défend ici ce despotisme paternel à outrance ; et surtout qu'auraient pensé de ce grand moraliste les enfants qu'il mettait à l'hôpital, si ces enfants avaient connu leur père ?

Il semble qu'une comédie où l'avarice est peinte en traits parfois si odieux prête plus à penser qu'à rire. Et cependant rien de plus comique que les situations de l'*Avare*, par leur inattendu, les traits naïfs et les saillies, tout ce feu roulant de surprises plaisantes où Harpagon est pris au piège, et se voit joué par son entourage.

L'*Avare* corrigera-t-il aucun avare ? On prétend que non, parce que ceux qui sont dominés par cette malheureuse passion ne se l'avouent pas à eux-mêmes. Cet aveu serait le commencement de la guérison. Un avare rira du portrait de l'avare et y voudra reconnaître son voisin. Molière cependant a dû croire qu'il pourrait guérir les débutants dans l'avarice, ceux dont la passion de l'or n'a pas encore desséché le cœur ni trop aveuglé l'esprit. N'est-ce pas particulièrement pour ceux-là qu'il a montré les fatales conséquences de l'avarice au sein de la famille ?

Le Misanthrope, le Tartuffe, les Femmes savantes et *l'Avare*, sont la peinture et la satire, non seulement de ridicules particuliers à une époque, mais de travers et de vices qui peuvent retrouver partout et toujours leur triste application. Nous allons voir le génie fécond de Molière, si habile à saisir tous les ridicules, puiser avec abondance à deux sources contemporaines, dont l'une lui fut ouverte par Louis XIV, et l'autre par les abus du pédantisme. Je veux parler de la cour et des savants, de la faculté de médecine surtout.

Les Fâcheux, l'Impromptu de Versailles, la Critique de l'École des femmes, sont des comédies spirituelles où les marquis venaient expier leur outrecuidance aux applaudissements du roi lui-même, qui voyait avec une joie secrète le poète seconder son œuvre en humiliant l'orgueil de la noblesse. En province, les ridicules étaient plus fortement accusés par les prétentions des bourgeois enrichis, qui s'ingéniaient à imiter les manières de la cour et les allures de la haute aristocratie. *La Comtesse d'Escarbagnas* et surtout *le Bourgeois gentilhomme*, nés du rapprochement de la bourgeoisie et de la noblesse, sont de burlesques travestissements de mœurs qui montrent à quelles disgrâces on s'expose en sortant de son naturel.

Le pédantisme, legs de la scolastique et fruit de l'orgueilleuse érudition du seizième siècle, fut l'objet privilégié des railleries du poète. Mais c'est aux fils d'Esculape, aux disciples d'Hippocrate qu'il réserva ses traits les plus piquants. La gravité prétentieuse de leurs robes noires et le charlatanisme bizarre de leur langage chargé de citations grecques et latines, au lit du malade comme dans la chaire de la faculté, exigeaient une expiation. Le poète avait des raisons particulières et personnelles d'en vouloir à la médecine : elle était impuissante à rétablir sa santé, et elle avait fait mourir Gassendi, son maître. Molière, par les

spirituelles saillies de *l'Amour médecin*, du *Médecin volant*, du *Médecin malgré lui* et du *Malade imaginaire* (1), n'a pas peu contribué à discréditer les procédés pédantesques du docte corps. Par là, il venait en aide à Descartes, pour ruiner l'autorité d'Aristote.

C'est ainsi que le poète philosophe harcelait sans relâche les abus sociaux. Il ne se bornait pas à la peinture de la réalité ; ses personnages sont des types, des créations générales, universelles, impérissables, élevées à la hauteur d'un enseignement qui avertit le monde de se tenir en garde contre le vice et l'erreur. Et cependant rien d'abstrait : ces types sont des hommes. Partout on sent circuler la vie dans leurs paroles et dans leurs actions. Une verve intarissable anime la scène et ne laisse pas un instant languir l'intérêt.

Rien à la fois de plus simple et de plus admirable que l'art de Molière. Ses types sont les traits généraux d'un caractère, non tels qu'on les voit dans un homme en particulier, mais tels qu'ils sont dans l'humanité. Il incarne ces traits dans un personnage vivant qui est le centre de l'action et autour duquel gravitent tous les personnages secondaires. Ceux-ci, quoiqu'ayant leur caractère spécial, n'ont pour but que d'être les agents provocateurs destinés à faire mettre en jeu la passion principale. De là les situations diverses où le caractère comique se montre à

(1) On sait que c'est à la quatrième représentation du *Malade imaginaire* que Molière, dans le rôle d'Argan, au moment où il prononçait le mot *Juro*, fut pris d'une convulsion que suivit, peu de temps après, une hémorrhagie qui amena sa mort.

Voici ses principales pièces classées par genre : neuf farces : *Sganarelle* (1660), le *Mariage forcé* (1664), l'*Amour médecin* (1665), *le Médecin malgré lui* (1666), *Georges Dandin* (1668), *Monsieur de Pourceaugnac* (1669), les *Fourberies de Scapin* (1671), la *Comtesse d'Escarbagnas* (id.), le *Malade imaginaire* (1673) ; — trois comédies d'intrigue : l'*Etourdi* (1653), le *Dépit amoureux* (1654) et *Amphitryon* (1668) ; — six comédies de mœurs : les *Précieuses ridicules* (1659), l'*École de Maris* (1661), l'*École des femmes* (1662), la *Critique de l'École des femmes* (1663), l'*Impromptu de Versailles* (id.) ; le *Bourgeois gentilhomme* (1669) ; — cinq comédies de caractère : le *Tartuffe* (1664-1669), *Don Juan* (1665), le *Misanthrope* (1666), l'*Avare* (1668), les *Femmes savantes* (1672). Les autres pièces sont des comédies-ballets et des divertissements comme les *Fâcheux*, les *Amants magnifiques*, *Psyché*, la *Princesse d'Élide*, etc. En tout trente-deux pièces dont trente en quinze années, de 1658 à 1673.

découvert. L'intrigue n'est qu'accessoire ; le dénouement sera ce qu'il pourra, c'est la moindre affaire. Il semble, comme le dit Paul Albert, que Molière ne finisse par un mariage que parce que toutes les comédies doivent finir ainsi ; mais qu'il proteste par l'insignifiance de ses dénouements contre une conclusion si peu d'accord avec les mœurs de son époque, où le despotisme paternel condamnait les jeunes filles à choisir entre un mariage forcé et le couvent.

Si l'on envisage la forme, le style, la langue de Molière, on ne peut trop admirer, soit en prose, soit en vers, le naturel, la netteté, la précision, l'harmonie, l'ampleur, la franchise, la vigueur qu'il donne à l'expression de sa pensée. Chaque personnage parle, selon sa condition, ses mœurs, son caractère, son âge et son sexe. Molière a un style tout fait d'inspiration, de verve et de prime-saut ; et cependant chacun des êtres qu'il fait vivre sous nos yeux a son langage à part. Il ne dédaigne pas même les jargons ; et ses valets et ses servantes ne ressemblent pas plus à leurs maîtres et maîtresses par la parole que par le caractère et par les mœurs. Molière ne veut pas faire de sa langue un instrument à l'usage des artistes, il veut être compris de tous, même en ses pièces les plus aristocratiques. Ses prédilections sont pour la bourgeoisie ; mais le peuple tout entier doit saisir son langage comme sa pensée. N'allait-il pas jusqu'à consulter sa servante, pour juger s'il serait entendu du parterre à qui ses principaux traits s'adressent. C'est ainsi qu'il est parvenu à être le plus populaire et le plus national des poètes français.

Il a tellement le souci du vrai qu'il descend parfois jusqu'au langage grossier du peuple pour être plus conforme à ses mœurs. Aussi les délicats, dans son siècle, ont-ils fait leurs réserves. Fénelon, d'ordinaire un si bon juge, après avoir placé Molière au-dessus de Térence, fait cette observation assurément inattendue : « En pensant bien, Molière parle souvent mal ; il se sert des phrases les plus forcées et les moins naturelles. Térence dit en quelques mots, avec la plus élégante simplicité, ce que celui-ci ne dit qu'*avec une multitude de métaphores qui approchent du* GALIMATIAS ! J'aime bien mieux sa prose que ses vers. Par exemple, l'*Avare* est moins mal écrit que les pièces qui sont en vers. » Il semble que Fénelon ici porte la peine de ce jugement où l'on ne reconnaît ni la beauté de son style ni la sûreté de son goût. Que dirait-on aujourd'hui d'un écrivain qui juge-

rait ainsi le style de Molière ? Il ne s'agit pas de voir si tous les vers du poète sont irréprochables : il en a de mauvais. Mais en général ses vers sont supérieurs encore à sa prose, quelle qu'en soit la beauté. On sait ce que Boileau, dans sa deuxième satire, dit de la facilité de Molière à trouver la rime où Fénelon pense qu'il n'est pas à l'aise. C'est une versification de génie aussi admirable de sonorité et d'ampleur que la prose de Bossuet lui-même. Avec quelle flexibilité merveilleuse il se meut dans la fantaisie comme dans la peinture de nos travers ! Molière a parcouru toute la gamme comique, en artiste consommé. Aussi a-t-il été proclamé à juste titre le premier comique de tous les temps : c'est une des plus grandes gloires de la France. Corneille et Racine ne sont pas supérieurs en génie aux tragiques grecs et à Shakspeare ; Molière ne peut être comparé ni au satirique Aristophane ni à Ménandre que nous ne connaissons pas assez, puisque ses pièces sont perdues, mais dont nous pouvons juger par celles de Térence. Boileau, admirateur de l'antiquité trop passionné pour être impartial, a craint de placer Molière au-dessus de Térence, qu'il regardait comme le type du style comique et dont les grâces l'avaient séduit. Si l'on n'envisageait que la forme, malgré le naturel, la vivacité, la précision du style de Molière, et malgré l'élégance familière et facile de sa diction, en vers comme en prose, on comprendrait que des puristes fussent tentés d'établir une comparaison et de pencher vers l'ami de Scipion et de Lélius ; mais quand on met la *vis comica* dans la balance, Molière n'a plus d'égal. Il est assez étrange que les facéties du poète, qui sont encore l'idéal du genre bouffe, puissent ternir aux yeux du satirique la gloire de l'inimitable auteur du *Misanthrope*. Considérez comme des écarts ces pièces qu'un directeur de théâtre se voit forcé de jeter en pâture au goût blasé d'un public peu fait pour savourer les délicatesses de la haute comédie, et dont le gros rire est un moyen de succès, j'y consens ; bien que ces pièces trouvassent dans cette nécessité même leur excuse, et qu'il appartienne peut-être moins à Boileau qu'à tout autre de censurer des farces auxquelles il avait mainte fois apporté son contingent. Mais que cette fécondité n'amoindrisse pas à vos yeux l'auteur de ces incomparables comédies où, loin d'allier *Térence à Tabarin*, il n'a fait qu'allier le goût au génie, en n'imitant que lui-même et les travers qu'il immolait au ridicule. Au reste, Boileau a tout réparé lorsque, devant Louis XIV, il proclama Molière le plus grand esprit de son siècle.

Nous ne voyons cependant nulle part le texte exact de cette réponse de Boileau qu'il n'a pas rapportée lui-même. Il en est qui ont supposé que Louis XIV avait placé la question sur le terrain de la poésie, et qu'il aurait demandé, non quel est l'esprit ou le génie qui fait le plus d'honneur à mon siècle, mais quel en est le *plus grand poète*. Boileau, sans hésiter, aurait répondu : « C'est Molière, sire. » Et le roi aurait dit : « Je ne le croyais pas. »

Nous pensons que Louis XIV s'est servi du mot *esprit* ou du mot *génie*, et nous ne sommes pas étonné qu'il ait été surpris de la réponse de Boileau, car il ne devait prendre Molière que pour le premier de ses amuseurs. Que le législateur du Parnasse ait pu considérer Molière comme le plus grand *poète* de son siècle et placer l'auteur du *Misanthrope* au-dessus de l'auteur d'*Athalie* dans l'ordre purement poétique, c'est ce que nous ne pouvons admettre : ce serait faire tort non à son amitié, mais à son jugement. A moins que la poésie, au lieu d'être l'expression du beau par la parole, ne soit plutôt l'expression du laid, du ridicule, des travers et des vices, la poésie en Corneille et en Racine, parfois même en La Fontaine, est d'un ordre supérieur à celle de Molière. Non, l'enthousiasme n'habitait point l'imagination ni l'âme du grand comique : c'est un penseur, le premier de son temps *pour l'esprit et les sentiments d'un vrai philosophe*, comme disait Boileau, quand il le suppliait de renoncer à jouer dans ses pièces.

Il a trop vécu dans la contemplation du mal et du laid pour avoir l'enthousiasme du bien et du beau. Il n'aurait point réussi dans tout autre genre que dans la comédie. L'ode, l'épopée, la tragédie étaient pour lui des domaines fermés. Ce qu'il recherchait avant tout et ce qu'il a voulu faire régner dans le monde, c'est la vérité, le bon sens, le bon goût, la mesure, la convenance. Molière, en poésie, remplit une mission de réformateur qui, dans la sphère sociale, répond à celle de Boileau sur le terrain des lettres. Tous deux ont fait la guerre au mauvais goût, et ils ont réussi à le bannir de la société comme de la littérature. Si, au lieu de se placer au point de vue de la poésie en son sens le plus élevé, on considère le don de l'invention, la puissance créatrice de l'idéal, incarné dans la réalité, non de l'idéal poétique en son essence, dont Racine a le plus approché, ni de l'idéal dramatique en général dont Cor-

neille nous a présenté la plus parfaite image, mais de l'idéal de la comédie en particulier, alors il faut le dire bien haut : Molière est incomparable.

Sachons donc admirer le beau sous toutes ses formes, même quand il exprime l'envers de la médaille humaine. Mais n'assignons pas, au gré de nos préférences, la première place à Thalie plutôt qu'à Melpomène. Chacun des trois géants du drame au dix-septième siècle est le premier en son domaine : Corneille par l'âme, Racine par la sensibilité, Molière par l'esprit. Dans la sphère du grand art, on n'a pas le droit de dire : Celui-ci l'emporte sur celui-là. Ce sont des égaux.

CHAPITRE IV.

BOILEAU.

Quand la jeunesse formée par la lecture de Boileau sort du collège pour entrer dans la vie et qu'elle sent naître en elle la poésie du cœur, elle est tentée de s'écrier comme le chef du romantisme :

. . . . Ci-devant,
Silence !

Mais, avec les années, Boileau reprend son empire, car Boileau, c'est la poésie du bon sens. Bien qu'il soit l'incarnation de la discipline et de la règle, nul ne conserve de lui le souvenir d'un pédant. On sent trop combien il a raison et il le montre avec trop d'esprit pour qu'on songe à se révolter. Dans un temps comme le nôtre où l'enthousiasme est rare et où la critique est à l'ordre du jour, la poésie de Boileau ne peut manquer d'avoir sur les nouvelles générations un regain de popularité. Son influence, il ne la doit pas seulement à sa rectitude d'esprit, il la doit à la franchise et à la droiture de son caractère.

Pour bien juger son œuvre, parcourons sa vie.

Nicolas Boileau Despréaux (1), le onzième des quinze enfants de Gilles Boileau, greffier à la grand'chambre du Parlement, naquit à Paris, le 1er novembre 1636 (2), près du Palais, et, selon l'opi-

(1) Le surnom de Despréaux vient d'un pré situé au bout du jardin de la maison de campagne que possédait le père de Boileau, à Crosne, petit village à quatre lieues de Paris, dans le voisinage de Villeneuve Saint-Georges où Louis Racine place la naissance de Nicolas Boileau.

(2) Boileau laissait croire qu'il était né en 1637 pour ne pas démentir cette parole adressée à Louis XIV : « Je suis né un an avant votre Majesté, pour annoncer les merveilles de son règne. »

nion reçue, dans la chambre du chanoine Gillot, premier auteur de la *Ménippée*. Ce serait une merveilleuse coïncidence. Et, circonstance non moins étonnante, cette maison était située dans le voisinage de la Sainte-Chapelle où avait eu lieu la scène du *Lutrin*. Cependant l'enfance de Boileau ne révélait pas cette prédisposition native. Son père caractérisait ainsi sa nature paisible : « Colin est un bon garçon qui ne dira jamais de mal de personne. » Parole dont il faut prendre acte pour prouver que le génie satirique n'était pas en lui un instinct de cruelle malice, mais une disposition d'esprit laissant intact le caractère de l'homme. Boileau fit ses premières études au collège d'Harcourt, et il y achevait sa quatrième, lorsqu'il fut attaqué de la pierre. Il fallut le tailler ; et, quoique l'opération fût faite en apparence avec beaucoup de succès, il s'en ressentit toute sa vie. Il entra en troisième au collège de Beauvais où il eut pour professeur M. Sévin, homme de tact qui avait aussi révélé à Patru et à d'autres jurisconsultes leur carrière, et qui reconnut et encouragea dans Boileau le don des vers. C'était plutôt le goût que les essais de son jeune élève qui avait fait deviner à l'intelligent maître cette vocation poétique. En effet les vers et les romans l'absorbaient à tel point que, chose rare à cet âge, il fallait l'arracher à cette lecture, quand venait l'heure des repas. Cette nourriture semblait lui suffire, tant l'attrait était invincible ; et, ce qui est plus rare encore, la lecture des romans, loin de triompher de son esprit, lui donnait des armes pour les combattre, tant était solide sa raison.

Le jeune Boileau, se sentant encouragé, conçut une tragédie qui ne fut sans doute qu'ébauchée et qu'il eut la prudence de ne pas produire au grand jour, pour ne pas s'infliger l'humiliation d'une tentative avortée. Il en avait retenu ces deux vers qu'il citait plus tard en plaisantant :

. . . . Géants, arrêtez-vous !
Gardez pour l'ennemi la fureur de vos coups.

Il fit ensuite un cours de philosophie dont il ne rapporta qu'un profond dégoût pour la scolastique, mais où sa droite raison s'était éclairée, en dépit des ténèbres qui tendaient à l'obscurcir. La famille de Boileau, voyant se développer en lui le goût de la poésie,

. . . . Vit en frémissant
Dans la poudre du greffe un poète naissant.

Son frère aîné, Gilles Boileau, qui avait des prétentions à la gloire poétique, voyait avec ombrage que ce *petit drôle* s'avisât de faire des vers. Le jeune poète était destiné au barreau, pour lequel il ne se sentait aucune vocation. Après avoir pâli quelque temps sur l'étude des *digestes* et des *pandectes*, il fut reçu avocat, le 4 décembre 1656. Mais, heureusement pour les lettres, il reconnut son incapacité juridique. Dégoûté du barreau pour lequel il éprouvait une singulière répugnance, il prit la route de la Sorbonne ; mais la théologie n'eut pas pour lui plus d'attrait. Cette étude valut néanmoins à Boileau un bénéfice de huit cents livres de rente. Ayant renoncé à la carrière ecclésiastique, il eut la générosité non seulement de remettre ce bénéfice à la disposition du collateur, mais de distribuer aux pauvres les revenus dont il avait joui. D'autres disent qu'il en constitua une dot pour une personne qu'il aurait aimée et qui entrait au couvent. Après la mort de son père, Boileau, pouvant se livrer sans contrainte à ses goûts, se donna tout entier à la poésie. C'est par la satire qu'il débuta. Son éducation autant que sa raison l'y poussait. Sevré dès le berceau de la tendresse maternelle, comme il le raconte dans sa X[e] épître, privé à moins de vingt ans de son père, contrarié dans ses inclinations, tourmenté par la souffrance, il semble que son caractère en se fortifiant dût s'aigrir.

Nous verrons pourtant que ses amis n'eurent jamais à s'en plaindre.

Il n'avait dans sa jeunesse d'autre habitation qu'une espèce de guérite au-dessus du grenier, d'où il était descendu quelque temps après dans le grenier lui-même, ce qui lui faisait dire, par un jeu de mots plaisant, qu'il avait commencé sa fortune par descendre au grenier. Il ajoutait que si on lui offrait de renaître à ces pénibles conditions d'existence, il y renoncerait.

Il faut reconnaître qu'il dut à cette rude éducation la sévère discipline de sa vie et de ses écrits. Mais aussi le penchant de la satire trouvait là ce germe que n'avait pas révélé la première enfance du poète. C'est sa raison néanmoins, cette forte raison formée à l'école des anciens et trop amie du vrai pour ne pas détester le faux, qui devait être le principal aiguillon du génie satirique. Voulant marcher sur les traces des anciens, il prit pour modèles Horace, Perse et Juvénal. La société de Furetière, grand admirateur de Regnier, le fortifia dans sa résolution de faire la guerre aux méchants écrivains.





Boileau a été accusé de maltraiter les écrivains de son temps pour le cruel plaisir de faire des victimes et de mieux assurer son triomphe. Non, il n'en est pas ainsi. Il ne faisait point de la satire pour la satire, mais

> Pour venger la raison des attentats d'un sot.

Il s'est dépeint lui-même dans ces vers de l'*Art poétique* :

> L'ardeur de se montrer et non pas de médire,
> Arma la vérité des vers de la satire.

Dans la peinture des mœurs, il se borne aux généralités. Jamais on ne rencontre ce ton acerbe et rauque d'un critique outré qui se plaît à déverser sa bile aux dépens d'autrui. Sa vie proteste contre ces imputations calomnieuses. Rien de plus noble que Boileau dans ses procédés. Il a pu avoir ses moments d'humeur, jamais de méchanceté. Sociable, spirituel, ami dévoué, franc, loyal, généreux et probe, tel Boileau nous apparaît dans sa vie privée. C'est bien le type de l'honnête homme.

Voyez-le dans la société de ses amis. Il les efface tous en gaieté, cet homme que la jeunesse prend volontiers pour un grave pédagogue. Avant de fréquenter la cour, il fréquentait le cabaret avec Molière, La Fontaine, Racine et ce buveur de Chapelle qui n'en sortait guère sans avoir besoin d'un compagnon pour le ramener. Il est arrivé un jour à Despréaux, sermonneur de Chapelle, d'en faire autant. Nul n'était plus fertile en parodies et en traits plaisants. On sait qu'il eut sa part dans le *Chapelain décoiffé*, et qu'il fournit une scène et bien des vers à Racine pour ses *Plaideurs* (1), comme il fournit bien des saillies à Molière. Boileau fut le type des amis. L'amitié pour lui fut ce que l'amour est pour la femme : la vie même. Il n'a guère connu d'autre sentiment ; c'était là sa nature. Et c'est pour cela qu'il est resté célibataire. Sa maison d'Auteuil fut le centre le plus libre, le plus spirituel et le plus joyeusement honnête du dix-septième siècle.

Quant à sa franchise, elle n'eut pas d'égale dans un temps où elle demandait tant de courage. A la cour, il ne s'inclinait

(1) La scène entre Chicaneau et la comtesse.

devant le roi qu'à la condition de pouvoir dire hautement sa pensée. Et il était si habile que Louis XIV lui pardonnait tout pour jouir de son esprit. On sait ce qu'il répondit un jour au roi qui le consultait sur des vers de sa façon. « Rien n'est impossible à Votre Majesté : elle a voulu faire de méchants vers, et elle y a réussi. » Il osait se plaindre que le prince laissât dans la gêne le vieux Corneille. Il soutenait Molière contre les détracteurs de *Tartuffe* et écrivait, à propos des funérailles du grand comique :

Avant qu'un *peu de terre obtenu par prière*
Pour jamais sous la tombe eût enfermé Molière.

Il défendait contre les cabales le génie de Racine dont il exaltait la gloire dans *Phèdre* et *Athalie*, les chefs-d'œuvre méconnus. Il ne craignait pas de protester à la cour contre les persécutions dont on menaçait les solitaires de Port-Royal et se proclamait l'ami du grand Arnauld, envoyé en exil.

Pour bien juger l'homme, il faut l'entendre dans ses préceptes moraux, au quatrième chant de l'*Art poétique* :

Que votre âme et vos mœurs, peintes dans vos ouvrages,
N'offrent jamais de vous que de nobles images.

. . . .

Aimez donc la vertu, nourrissez-en votre âme.
En vain l'esprit est plein d'une noble vigueur ;
Le vers se sent toujours des bassesses du cœur.

. . . .

Fuyez surtout, fuyez ces basses jalousies,
Des vulgaires esprits malignes frénésies.
Un sublime écrivain n'en peut être infecté,
C'est un vice qui suit la médiocrité.

. . . .

Que les vers ne soient pas votre éternel emploi !
Cultivez vos amis, soyez homme de foi ;
C'est peu d'être agréable et charmant dans un livre,
Il faut savoir encore et converser et vivre.

. . . .

Travaillez pour la gloire, et qu'un sordide gain
Ne soit jamais l'objet d'un illustre écrivain.

. . . .

... Je ne puis souffrir ces auteurs renommés,
Qui, dégoûtés de gloire et d'argent affamés,
Mettent leur Apollon aux gages d'un libraire,
Et font d'un art divin un métier mercenaire.

On comprend quelle autorité devait avoir un homme qui professait de tels principes et qui savait si bien les pratiquer. Chez lui pas de faiblesse morale dont il ait pu rougir. S'il commet une infidélité à la muse en se laissant faire historiographe du roi, après avoir produit ses chefs-d'œuvre, c'est qu'il sentait sa mission accomplie. Il n'avait plus à achever que le *Lutrin*. Il espérait bien d'ailleurs trouver le temps de reprendre le *métier de la poésie* auquel il avait momentanément renoncé, pour obéir à la volonté du roi. Mais la muse qu'il avait abandonnée ne revint pas, si ce n'est pour lui montrer à quel prix on la déserte. Boileau eut à subir plus d'une humiliation dans son *glorieux emploi*. Il recevait un traitement à peu près pour ne rien faire, car il n'a rien laissé, fort heureusement pour lui et pour nous, sur les campagnes du roi qu'il devait suivre à cheval, sans que ce fût son métier, en s'exposant aux quolibets des courtisans. Il travaillait en commun avec Racine. Parfois ils faisaient lecture à Versailles de quelque fragment de leurs récits de guerre. Et quand la conversation tombait sur la littérature, il arrivait à Boileau de s'oublier jusqu'à faire une sortie, devant l'épouse du roi, contre le burlesque et ce *misérable Scarron*. Ce dont Racine était mortifié.

Boileau, à quarante-sept ans, n'était pas encore membre de l'Académie française. L'illustre corps, où trônaient ses victimes, n'était guère disposé à le recevoir. Et Boileau n'était pas homme à solliciter leurs suffrages. Il a fallu le désir, c'est-à-dire l'ordre du roi pour fléchir les Immortels. Le poète y garda sa dignité, sans aucune concession à des écrivains dont il n'estimait pas le talent. « A deux ou trois hommes près, disait-il à Brossette, l'Académie n'est composée que de gens du plus vulgaire mérite et qui ne sont grands que dans leur imagination. »

Nous ne parlons pas de sa vieillesse : elle fut triste et morose. Il avait survécu à tous ses amis, et il était sans famille. Aucun écrivain de talent n'apparaissait pour le consoler de ceux qui avaient disparu. Il n'allait plus à la cour. « Qu'irais-je y faire ? » disait-il : « Je ne sais plus louer. » La vérité, c'est qu'il n'y avait plus à louer, et que Boileau n'avait jamais su descendre au rôle de flatteur. Il vivait retiré dans sa maison d'Auteuil où les nouveaux venus dans la littérature osaient à peine le consulter, tant il paraissait sévère. Puis il vint mourir à Paris en 1711 et fut enterré à la Sainte-Chapelle, puis transporté à

Saint-Germain des Prés où il est encore. Sa franchise, qui lui avait fait beaucoup d'ennemis, ne lui fait plus que des amis devant la postérité. Il a dit peu de jours avant sa mort cette belle parole : « C'est une grande consolation pour un poète qui va mourir de n'avoir jamais offensé les mœurs. »

Pour être un poète complet, il ne lui a manqué qu'un rayon de tendresse qu'il n'a trouvé ni dans son enfance ni dans tout le cours de sa vie. Faut-il s'étonner qu'il ait mal parlé des femmes ? Il n'a connu ni mère, ni fiancée, ni épouse, ni fille. Quant à son intelligence, elle était parfaite dans sa spécialité, mais hors de là, aussi étroite qu'exclusive. Arts, sciences, philosophie, il n'y touchait pas. Rien de vaste, rien de large, rien d'universel : le bon sens, le bon goût, la raison dans son domaine à lui, c'était tout. Ainsi le voulait l'époque. Chacun avait son genre et n'en sortait que par accident. Boileau, plus que personne, tenait à cette délimitation. Il pensait que cette concentration de toutes les facultés de l'écrivain sur le genre auquel il était appelé par la nature était le seul moyen d'arriver à écrire des œuvres parfaites. Il faut reconnaître qu'il y est parvenu et que nul mieux que lui ne connut les vraies limites de son intelligence et de son savoir. Deux sciences seulement l'ont occupé, l'une dans sa jeunesse, l'autre dans sa vieillesse : le droit et la théologie. A la première il a dû le ton de législateur qu'il prend dans ses conseils comme dans ses préceptes et l'argumentation de ses discours en vers qui ressemblent souvent à des plaidoyers ; à la seconde, il ne dut que sa dernière satire et sa dernière épître.

Voyons maintenant quelle fut son œuvre et sa mission.

L'ambitieuse emphase de l'Espagne et le clinquant de l'Italie avaient gâté l'esprit français. Il fallait, pour préparer le siècle à goûter les œuvres des maîtres, un homme d'un goût sûr et inflexible, nourri à la grande école des maîtres classiques, qui donnât l'exemple autant que le précepte. Mais, avant de reconstruire sur de nouvelles bases l'édifice de la littérature, il fallait déblayer le terrain.

La satire seule avait le pouvoir de purger la poésie de l'élément corrompu qui égarait l'opinion publique. Boileau accepta ce rôle avec la conscience d'une mission à remplir. C'est au nom de la raison qu'il entreprit cette réforme. Combattre le mauvais goût dans ceux qui en étaient infectés ; éclairer le public, en lui montrant à quel signe l'esprit reconnaît ses légi-

times productions : voilà toute sa carrière. Il prit la vérité pour but et la raison pour guide. Et, comme dans sa pensée le beau et le bien étaient inséparables du vrai, la morale devait avoir autant de part que la littérature dans sa réforme.

Jugez combien la mission de Boileau était nécessaire ! Les gigantesques sottises descriptives de l'Espagne et ses jeux d'esprit d'une burlesque audace, le faux brillant et le faux sentimentalisme de l'Italie, consacrés par l'hôtel de Rambouillet et les ruelles, semblaient autorisés par les habitudes de la plus élégante des cours. Les poètes, empressés de sacrifier à la mode, ce tyran suborneur qui substitue le caprice à la beauté, prostituaient leurs talents au service des grands seigneurs dont ils étaient les humbles valets. A la tête de ces poètes recherchés de la noblesse et briguant ses faveurs, était Chapelain, l'ennuyeux auteur de *la Pucelle*, qui tenait la feuille des bénéfices littéraires. Le faux goût s'était glissé partout. Scudéry, sur la scène, était le rival de Corneille et Scarron de Molière. Tout se pliait aux caprices de la mode. Les héros de roman, dont Boileau s'est moqué dans un dialogue en prose plein de sel et de finesse, parlaient le langage faux et maniéré de la galanterie, en dépit de la passion et de l'histoire. Le burlesque parodiait les plus belles inspirations de l'antiquité. L'épopée, entre les mains des Chapelain, des Scudéry, des Saint-Amant, des Coras, des Desmarets de Saint-Sorlin, donnait dans toutes les extravagances et les négligences de style, ou devenait d'une insupportable monotonie. Le bon sens devait enfin retrouver ses droits et le goût son empire. Mais que de courage il fallait pour oser attaquer en face des poètes si puissants et si chers au public ! Aujourd'hui que, grâce à Boileau, les noms de ces écrivains sont tombés dans l'oubli, nous sommes tentés d'accuser le satirique de cruauté ; et nous voudrions enlever le mordant de sa censure pour ne lui laisser qu'un caractère général et impersonnel. Mais quand on considère le crédit dont jouissaient ces écrivains médiocres, on comprend qu'une critique dégagée de noms propres eût été impuissante à détrôner le mauvais goût. Boileau, d'ailleurs, en poursuivant impitoyablement la médiocrité prétentieuse, respecte les personnes. Aussi se borne-t-il, dans la satire morale, à des peintures générales, se gardant bien de violer le sanctuaire de la vie privée, où chacun n'est responsable de ses actions que devant sa conscience et devant Dieu, quand la vindicte publique n'a pas de prise sur elles. Son res-

pect pour les personnes va si loin, que là même où le trait ne porte que sur des travers de caractère, il se contente d'allusions fines et piquantes, abandonnant aux lecteurs le mot de l'énigme.

La cour, cependant, offrait par ses vices une ample matière à la satire ; mais il semblait qu'il y eût une morale à part pour le roi, tant les écrivains avaient de condescendance pour ses faiblesses. Aussi Boileau, si sévère et si probe, ne trouva-t-il sous sa plume que des éloges pour le demi-dieu de la royauté. Le satirique savait louer avec art, sinon toujours avec réserve. On peut dire pour sa justification que le nom de Louis XIV devait, comme à Molière, lui servir d'égide dans sa guerre contre des écrivains tout-puissants à la cour. Et cependant ce n'est pas par calcul qu'il célébra la gloire du grand roi ; ses éloges sont sincères et fondés sur des qualités réelles. S'il mérite parfois le reproche d'exagération, on ne s'en étonne pas quand on sait à quel point Louis XIV était l'idole de son siècle. Boileau avait assez de probité dans son âme et de vigueur dans son pinceau, pour devenir le Juvénal de la France, s'il eût vécu dans le siècle suivant, éloigné d'une cour corrompue et sans pudeur. Au dix-septième siècle, le voile de la décence et le prestige de la monarchie faisaient fermer les yeux sur les écarts du roi. Bossuet lui-même, si sévère et si indépendant de caractère, Bossuet qui, du droit de son génie et de son autorité sacrée, pouvait tout dire ; que disait-il ? La vérité, sans doute. Mais après avoir dit la vérité, après avoir tonné dans sa chaire, il se courbait devant le roi ; et la morale éblouie s'oubliait au pied du trône, enveloppée dans le rayonnement de la majesté royale. Voilà pourquoi Boileau, heureux imitateur des satiriques latins, est pâle à côté de Juvénal, dont il n'avait pas d'ailleurs la brûlante énergie. Il tient d'Horace par la finesse, la malice et le bon sens, mais il était trop méthodique pour avoir sa flexibilité, son enjouement et sa grâce. Quoi qu'il en soit, Boileau, dans la satire, occupe, par l'ensemble de ses qualités, la première place en France. C'est par la satire littéraire qu'il prit rang parmi les grands poètes de son siècle.

Neuf satires publiées dans l'intervalle de 1860 à 1867 ont suffi à établir son autorité, comme juge littéraire. Parmi ces satires il en est quatre qui l'emportent sur les autres en valeur : la deuxième, sur la difficulté d'accorder *la rime et la raison*, où Boileau nous montre combien il travaillait ses vers, où il

rend hommage à Molière pour la facilité de sa versification, et censure les mauvais rimeurs d'alors ; la troisième : *le Festin ridicule*, petite comédie où chaque personnage paraît avec son caractère et qui rit en passant de l'*Alexandre* de Racine et de l'*Astrate* de Quinault. Regnier avait traité le même sujet avec plus de désinvolture et d'une façon plus piquante ; mais Boileau l'efface par la perfection du style. La sixième, sur les *Embarras de Paris*, qui, comme la troisième, n'a d'importance qu'au point de vue littéraire, pour l'ensemble comme pour les détails du tableau et pour l'harmonie imitative, a rendu un grand service à la ville de Paris en signalant les voleurs de nuit à l'attention de la police. La neuvième enfin, l'*Apologie*, est le chef-d'œuvre du genre. Boileau s'est attaqué courageusement à Cotin, et à Chapelain surtout qu'il a renversé de son piédestal.

Quand il eut ruiné ces réputations usurpées qui faisaient obstacle au génie, il voulut établir définitivement son autorité, en proclamant les principes de son art et en joignant l'exemple au précepte. C'est dans cette deuxième période de sa carrière (1668-1677) que Boileau, en pleine possession de ses talents, atteint son apogée, en écrivant l'*Art poétique*, les *Epîtres* et le *Lutrin*.

L'*Art poétique* est une œuvre de raison destinée à éclairer le public plutôt qu'à former des poètes. Le plan en est très rationnel : Règles générales de l'art d'écrire, qui concernent la prose aussi bien que les vers. — Règles des genres les moins étendus : la pastorale, l'élégie, l'ode, le sonnet, l'épigramme, le rondeau, la ballade, le madrigal, la satire, le vaudeville, la chanson où il faut aussi du *bon sens et de l'art*. — Règles de la tragédie, de l'épopée, de la comédie. — Règles ou conseils sur la conduite du poète et la moralité de ses écrits. Cette marche ascendante amène naturellement les transitions et donne plus d'intérêt aux différents genres, selon leur importance. Parfois cependant les transitions sont forcées, comme quand l'auteur passe de l'ode au sonnet, et surtout de l'épopée à l'art comique, après avoir séparé les deux espèces du même genre : le drame sérieux et le drame plaisant. Ce qui donne le plus de vie à ce poème, c'est la personnification des genres qui parlent et agissent comme des êtres vivants, et ensuite l'histoire littéraire habilement mêlée, malgré ses lacunes et ses inexactitudes, à l'exposé des préceptes. Dans l'impossibilité de plier la poésie à l'analyse philosophique des lois de l'art, il se borna à formuler

en sentences vives et frappantes les principes indiscutables, universels, éternels de l'esprit humain, qui étaient méconnus par les poètes de son temps. Ensuite, il enregistra, dans l'histoire des genres, les grands résultats de l'art : non la raison d'être, mais la manière d'être, la marche, le procédé, la méthode. Conformément à sa tournure d'esprit, aux besoins de son époque, à la nature même de la poésie qui recherche le côté extérieur et saillant, plutôt que le côté théorique et abstrait des préceptes littéraires, il signale les défauts plus que les qualités de la poésie ; il montre ce qu'il faut éviter plutôt que ce qu'il faut faire.

Ce code doit-il être accepté sans restriction ? Il faut distinguer. Les préceptes de l'*Art poétique* sont de deux natures : les uns découlant de la raison sont aussi vrais que l'esprit humain. Boileau a bien fait de les imposer sans discussion, car il ne faut pas donner prise à la controverse sur des règles dont l'infraction met le poète hors la loi littéraire. D'autres, comme la règle des *trois unités*, ont un côté conventionnel, et peuvent recevoir les modifications que réclame le sujet, ainsi que les conditions nouvelles de l'art.

Mais l'*essence* de la poésie, Boileau l'a-t-il comprise ? Nous ne le pensons pas. Son grand principe, c'est le vrai. C'est bien là le fondement de la poésie ; mais son essence, c'est le beau, cette *splendeur du vrai*, ce rayonnement de l'invisible dans les objets visibles ou sensibles. Si l'auteur de l'*Art poétique* avait pénétré l'esthétique dans toute sa profondeur, il aurait pu exprimer en vers ces principes en les incarnant dans de grandes et saisissantes images. DIEU, la NATURE et l'HOMME, cette triple source de la poésie, devait former le préambule de l'*Art poétique*. *Rien n'est beau que le vrai*, dit Boileau, d'accord ; mais tout ce qui est vrai n'est pas beau. Ne l'avait-il pas compris lui-même lorsqu'il disait :

> Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

A quelles conditions le vrai est-il beau ? C'est ce qu'il fallait dire. Il y a donc là une lacune. Mais ce n'est pas à l'école romantique qu'il appartenait de rejeter les préceptes de Boileau, elle qui admet dans l'art tout ce qui est *caractéristique*.

La logique rigoureuse du sens commun et une admiration peut-être trop exclusive pour les anciens, ont empêché le *législateur du Parnasse français* de comprendre la poésie du moyen

âge, et surtout la grande source de l'inspiration moderne : le christianisme.

> De la foi des chrétiens les mystères terribles,
> *D'ornements égayés* ne sont point susceptibles ;
> L'Évangile à l'esprit n'offre de tous côtés
> *Que pénitence à faire et tourments mérités.*

Voilà sa théorie. Avec ces sombres et austères idées jansénistes, Boileau pouvait-il comprendre la poésie chrétienne ?

Sans doute, tout dans le christianisme n'est pas poétique. Les devoirs imposés à l'homme pour se régénérer échappent par eux-mêmes au domaine de la poésie. C'est quand le devoir entre en lutte avec la passion que commence l'intérêt. La poésie du christianisme est tout entière entre un souvenir et une espérance : le souvenir de la grandeur primitive de l'homme et l'espérance de la recouvrer un jour.

Il est bien regrettable que le dix-septième siècle, chrétien de foi, païen d'imagination, ait engagé Boileau à consacrer l'emploi de la mythologie, système suranné, nullement en harmonie avec les croyances modernes. Despréaux était trop formaliste pour se séparer ainsi des anciens, sans avoir appris à boire aux eaux d'Hippocrène, car il prend pour un système d'allégories la personnification des forces de la nature. L'imitation des anciens devait se borner à l'étude des qualités générales du style, où ils sont les maîtres. Boileau ne voyait rien que du point de vue exclusivement classique. C'est pour cela qu'il renie le moyen âge avec ses aventures chevaleresques. Il n'a pas su goûter le Tasse, en qui il y avait un Homère, mais c'était un Homère chrétien. A peine l'auteur de l'*Art poétique* fait-il mention du seizième siècle ; encore n'en parle-t-il que pour prouver qu'il n'avait pas daigné en faire une étude sérieuse. Ses jugements se bornent à son siècle, dont il a compris les productions aussi bien que celles de l'antiquité.

Cependant l'histoire des genres pourrait être plus complète et plus intime. Ainsi l'*ode* demanderait une exposition plus précise et plus savante ; l'*élégie*, qui n'exprime que la mélancolie et la plainte, ne doit pas être confondue avec les compositions variées mises en distiques par les anciens. Il y a des lacunes dans l'exposition des principes du drame. L'épopée, il n'en faut pas parler : Boileau n'en a compris que la draperie *mythologico-*

métaphorique. L'importance qu'il attache à ces vieux oripeaux est déplorable. Il exagère singulièrement aussi la valeur du *sonnet*.

Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème.

Si un long poème a plus de défauts que de qualités, oui, un bon sonnet vaut mieux. Mais, franchement, les versificateurs, de nos jours surtout, ont pris trop à la lettre le vers de Boileau. Ce dont il faut plaindre notre législateur, c'est d'avoir passé sous silence l'*apologue* ou la *fable*. Quel que soit le motif de son silence à l'égard de La Fontaine, l'apologue devait trouver place dans *l'Art poétique*. La bizarrerie d'humeur du bonhomme, son amitié pour Fouquet, tombé en disgrâce auprès de Louis XIV, seraient-elles cause de cet inqualifiable oubli envers un auteur qui, par son esprit et son bon sens, devait moins qu'à tout autre déplaire à Boileau ? La dissertation sur *Joconde*, imitation de l'Arioste, prouve que Despréaux savait apprécier le talent poétique de La Fontaine. Ce n'est donc pas à un manque de goût qu'il faut attribuer l'omission de la fable et du grand fabuliste dans *l'Art poétique*. La Fontaine alors n'avait encore donné que son premier recueil. Boileau peut-être ne sentait pas assez l'originalité du fabuliste et il avait des répugnances pour l'auteur des contes.

Boileau s'est trompé parfois dans ses appréciations, et la critique moderne a dû redresser plusieurs de ses jugements sur ses contemporains. Le satirique savait rendre justice à Molière, et cependant il semble lui préférer Térence, l'imitateur de Ménandre. Voltaire, dans un accès de mauvaise humeur, comme dit Géruzez, a fait sur Boileau ce vers doublement inique :

Zoïle de Quinault et flatteur de Louis.

Ce que Boileau critiquait dans Quinault (1), c'étaient ses tra-

(1) QUINAULT (*Philippe*), né à Paris en 1635, est mort en 1688. A dix-huit ans, il donnait déjà une comédie : les *Rivales*. Il devint avocat et auditeur à la cour des comptes. Il a écrit les tragédies d'*Agrippa* (1660) et d'*Astrate* (1663) ; les comédies de l'*Amant indiscret* (1654) et de la *Mère coquette* (1665). Ses principaux opéras mis en musique par Lulli sont les suivants : *Cadmus* (1674), *Alceste* (1675), *Thésée* (id.), *Atys* (1676), *Isis* (1677), *Proserpine* (1680), le *Triomphe de l'amour* (1681), *Persée* (1682), *Amadis* (1683), *Roland* (1685), *Armide* (1686). Boileau a dit dans une de ses préfaces : « J'étais fort jeune quand j'écrivis contre M. Quinault, et il n'avait fait aucun des ouvrages qui lui ont fait depuis une juste réputation. »

gédies, dont la morale relâchée lui déplaisait, et cette versification flasque et traînante, juste punition des atteintes portées à la moralité de l'idéal tragique. Plus tard, Quinault devint, dans l'opéra dont il fut le créateur, un poète remarquable par la mélodie caressante et la tendre douceur de ses vers. Boileau alors lui rendit justice. Mais cette poésie sentimentale était trop en dehors de la nature d'esprit du satirique pour qu'il ait pu la goûter. Son amitié pour Racine d'ailleurs devait l'éloigner d'un poète qui balançait dans ses débuts la gloire de l'auteur d'*Athalie*. C'est cette même amitié qui rendit Boileau si impitoyablement sévère pour les écarts de goût du grand Corneille. On sait en effet que, tout en admirant le génie du père de la tragédie française, il ne lui pardonnait pas cette emphase déclamatoire qu'il tenait de Sénèque et de Lucain, ni les défaillances d'un esprit vieillissant : reproche trop cruel, car il est rare que la vieillesse n'affaiblisse pas les facultés des hommes qui ont consacré toute une longue vie au travail. Il est prudent alors de déposer la plume, oui ; mais quand un homme de génie n'outrage pas la morale, il n'est pas permis aux contemporains de contrister ses derniers jours. La vieillesse ne se connaît plus. Boileau l'a prouvé par son exemple, et, en attaquant le vieux Corneille, il s'exposait à voir l'arme de la critique se retourner contre lui (1).

Malgré la fermeté de sa raison et la sûreté de son goût, Boileau a comblé certains écrivains d'éloges fastueux qui n'ont pas été ratifiés par la postérité. Voiture était un homme d'esprit et Racan un poète aimable ; mais fallait-il rapprocher l'un d'Horace et l'autre d'Homère ! Benserade, bien qu'il ait été critiqué pour ses *Métamorphoses d'Ovide* en rondeaux, et Segrais, qui a fait de beaux vers, mais pas un chef-d'œuvre, sont des auteurs secondaires pour lesquels Boileau n'a pas été avare de son encens.

Le législateur du Parnasse a donc commis quelques erreurs de critique, soit en taisant le mérite, soit en exagérant le blâme. D'autre part, renouvelant la faible condescendance de Socrate, il a payé tribut à son siècle en sacrifiant aux idoles du jour. Mais ne nous en étonnons pas : l'homme ne peut, quoi qu'il fasse, se

(1) Parmi les victimes de Boileau, il est un poète auquel la critique doit aussi des réparations : c'est *Brébeuf* qui, dans sa traduction de la *Pharsale* de Lucain, a du moins le mérite d'avoir bien compris son modèle dont il égale, dont il dépasse même parfois le style déclamatoire, mais dont il égale souvent aussi la puissante imagination.

soustraire à l'influence de son époque. Les fautes de goût que nous reprochons à Boileau ne sont que les passagères faiblesses du sens commun et les caprices de l'humeur personnelle. Ces petites erreurs ne doivent diminuer en rien l'autorité du grand législateur poétique. Disons-le hautement, les lois promulguées par Boileau ne seront abrogées que le jour où notre raison, abdiquant ses droits, aura fait divorce avec le sens commun.

L'auteur des *Satires* et de l'*Art poétique*, qui tenait à honneur d'imiter Horace dans tous les genres où le poète romain s'était exercé, écrivit aussi des épîtres. Les satires étaient et devaient être l'œuvre de sa jeunesse, de cet âge où l'on combat pour le triomphe de ses idées. Dans l'âge mûr, on raisonne, on rentre en soi pour faire une étude intime des idées et des sentiments qui dirigent l'homme dans sa double vie intellectuelle et pratique : voilà la source d'où découlent les *Épîtres*. Çà et là l'esprit satirique reparaît encore, quand l'à-propos s'en fait sentir. Mais on comprend que l'écrivain a gagné sa cause, et que l'étude de son propre cœur l'a rendu indulgent pour autrui. Les Épîtres ont un caractère confidentiel. Ce sont les relations de l'auteur avec les grands hommes de son temps et ses réflexions sur la conduite de la vie. En général, les Épîtres, moins originales que les Satires, leur sont supérieures par la maturité des pensées, la variété des tours, la grâce des détails, la fermeté et la précision du style.

Les plus remarquables sont les épîtres au roi ; l'épître à Lamoignon sur les *Plaisirs de la campagne*, où l'auteur en passant saisit l'accent de la nature ; l'épître à Seignelay ou l'*Éloge du vrai* ; l'épître à Racine sur l'*Utilité des ennemis* : acte de courage autant que de justice envers le double génie de Racine et de Molière. Boileau annonce à l'auteur de *Phèdre* que la postérité saura le venger de ses ennemis comme elle vengeait déjà l'auteur du *Misanthrope*.

Que peut contre tes vers une ignorance vaine ?
Le Parnasse français, ennobli par ta veine,
Contre tous ces complots saura te maintenir,
Et soulever pour toi l'équitable avenir.

Parmi les épîtres adressées au roi, il en est une qu'il faut signaler ici au point de vue épique : c'est le *Passage du Rhin*. Voilà tout ce qu'a pu produire en vers le système mythologique

pour célébrer la gloire de Louis XIV. C'est un récit grandiose, sonore et entraînant jeté dans un cadre ingénieux. Mais cette fiction, au lieu d'agrandir la réalité, ne fait que l'affubler d'un costume ridicule aux yeux de l'imagination moderne, devenue insensible à l'imposante majesté de ce dieu du Rhin, enfant suranné de Neptune, et aux cris d'effroi de ses *Naïades plaintives !*

Boileau comme poète n'a donné toute sa mesure que dans le *Lutrin*, composé à la même époque que les derniers chants de l'*Art poétique* (1671-1674).

Le tour d'esprit de l'auteur et l'emploi du système mythologique l'éloignèrent de la grande épopée, qui ne peut vivre que dans l'atmosphère religieuse et nationale du poète qui la conçoit et du peuple ou de l'humanité dont elle consacre les annales. Boileau, faute de mieux, revêtit une bagatelle des plus splendides couleurs. *Le Lutrin* est une querelle de sacristie convertie en poème à la suite d'un défi du président Lamoignon, qui prétendait que des sujets de cette nature n'étaient pas susceptibles des ornements de la poésie. Tout ce que l'art peut fournir de plus éclatant dans les images, de plus élevé dans le ton, fut prodigué au service d'un sujet si mince. Jamais idée plus pauvre ne fut jetée dans un cadre plus brillant. C'est le procédé du burlesque à rebours : celui-ci avait rendu le sérieux plaisant, Boileau rendit le plaisant sérieux. Le ridicule de part et d'autre est dans le contraste ou plutôt dans le disparate. L'effet qui en résulte est comique, comme tout ce qui sort des proportions naturelles ; mais n'est-ce pas abaisser un si bel art que de couvrir cette niaiserie d'un manteau d'or ? C'est faire résider le beau uniquement dans la forme, et rompre cette intime alliance de la pensée et du style qui fait la vérité et conséquemment la dignité de l'art. On ne reconnaît plus ici l'oracle de la *vérité*. Aussi *le Lutrin* n'est-il qu'un accident, une curiosité littéraire en dehors de la mission poétique de l'auteur. Ceux qui, se méprenant sur l'intention du poète, ont pris son œuvre au sérieux, se sont engagés dans une fausse voie qui devait aboutir à *la Pipe cassée* de Vadé. Quoi qu'il en soit, *le Lutrin*, sous le rapport de l'invention et de l'exécution, est une œuvre parfaite, du moins dans les quatre premiers chants : les deux derniers, œuvre de la vieillesse, se ressentent des glaces de l'âge. C'est dans ce poème que Boileau a montré toute sa supériorité à manier l'alexandrin qui acquiert sous sa plume une souplesse égale à celle de Racine. La fraî-

cheur et la richesse du coloris le disputent à la pureté du dessin. Les personnages eux-mêmes y sont vivants. L'épisode de la *Mollesse*, sera toujours cité comme un modèle de délicatesse dans l'éloge et de musique enchanteresse dans la forme. Peut-on pousser plus loin le talent d'écrire en vers ?

La troisième et dernière période de la vie de Boileau qui embrasse plus de trente-deux années (1678-1711) est une période de décadence et de stérilité relative. Despréaux a été trop puni d'avoir déserté les muses pour s'atteler au char triomphal de Louis XIV, en qualité d'historiographe. Qu'a-t-il produit en effet dans ce laps de temps ? Les deux derniers chants du *Lutrin*, les satires contre *les femmes*, sur l'*honneur* et sur l'*Équivoque ;* les épîtres *à mes vers*, *à mon jardinier* et sur l'*Amour de Dieu ;* l'*Ode sur la prise de Namur* et les *Réflexions critiques* sur le Traité du sublime de Longin dont il avait donné précédemment la traduction. Voilà tout le bagage. Œuvre de versificateur, il faut bien le dire, non de poète, si ce n'est à de rares intervalles.

Ce qui l'occupa le plus dans ses dernières années de vigueur, c'est la discussion soulevée par le *Parallèle des anciens et des modernes* de Charles Perrault. En 1693, Boileau, se sentant pris d'*une docte ivresse*, célébra le *siège de Namur* avec force exclamations pindariques, mais avec une haleine si essoufflée qu'il tomba ridiculement du haut du Parnasse où il était monté et se garda bien de songer à se relever lyriquement de sa chute. Je crois qu'il avait assez d'esprit pour sentir lui-même qu'il s'était fourvoyé. Il n'a oublié que ce jour-là ce qu'il avait dit dans sa IXe satire :

> Irai-je dans une ode, en phrases de Malherbe,
> Troubler dans ses roseaux le Danube superbe ?

Et au premier chant de l'*Art poétique :*

> Mais souvent un esprit qui se flatte et qui s'aime
> Méconnaît son génie et s'ignore soi-même.

Le poète avait alors cinquante-sept ans. Pour une nature comme la sienne surtout, était-ce le moment de s'exercer dans l'ode? Boileau savait colorer un sujet, mais il n'avait ni la sensibilité ni la verve lyrique. Il n'était sensible qu'à l'amitié et ne s'échauffait que contre les méchants livres. Il était dépourvu aussi du sentiment profond de la nature si nécessaire à qui veut

faire vibrer la lyre. Son inspiration de commande ne pouvait aboutir qu'à un échec. Ce qu'il y eut de plus déplorable dans cette tentative, c'est que le poète, pour répondre à Perrault s'attaquant au poète thébain, avait voulu montrer le génie de Pindare « en tâchant, comme il disait, de faire une ode en français à sa manière, c'est-à-dire pleine de mouvements et de transports, où l'esprit parût plutôt entraîné du démon de la poésie, que guidé par la raison. » Il ajoutait avec une prétention candide et un fétichisme royal étonnant : « J'y ai jeté, autant que j'ai pu, la magnificence des mots ; et à l'exemple des anciens poètes dithyrambiques, j'y ai employé les figures les plus audacieuses, jusqu'à y faire un astre de la plume blanche que le roi porte ordinairement à son chapeau, et qui est en effet comme une espèce de comète fatale à nos ennemis, qui se jugent perdus dès qu'ils l'aperçoivent. »

La pièce n'avait absolument rien de pindarique, car le prétendu désordre de l'ode n'existe pas dans Pindare. Si le mouvement de la strophe de dix vers de sept syllabes était rapide, il n'y avait de transport que dans les mots, et les figures mythologiques y étaient aussi déplacées que dans le *Passage du Rhin*. Tout le cortège des divinités de l'Olympe y était : Jupiter, Mars, Apollon, Neptune. Après avoir dit :

Dépouillez votre arrogance,
Fiers ennemis de la France ;
Et, désormais gracieux,
Allez à Liége, à Bruxelles,
Porter les humbles nouvelles
De Namur pris à vos yeux.

Le poète finit ainsi :

Pour moi, que Phébus anime
De ses transports les plus doux,
Rempli de ce dieu sublime,
Je vais, plus hardi que vous,
Montrer que, sur le Parnasse,
Des bois fréquentés d'Horace
Ma muse dans son déclin
Sait encor les avenues,
Et des sources inconnues
A l'auteur de Saint-Paulin.

In cauda venenum. L'auteur de *Saint-Paulin*, Charles Perrault, devait relever le gant. On comprend la réponse : Si c'était du Pindare que l'*Ode sur la prise de Namur*, tant pis pour Pindare. La même année paraissait la satire contre les femmes dont quelques beaux vers ne rachetaient pas la brutalité. Toute la société féminine s'éleva contre Boileau qui lança ses *Réflexions critiques* sur le Traité du Sublime, pour montrer les beautés d'Homère et de Pindare. Disons un mot de cette défense des anciens contre les attaques de Perrault qui les considérait comme très inférieurs aux modernes, en vertu de la loi du progrès dont il eut l'honneur d'avoir conçu la première idée. En réalité cependant, Perrault cachait derrière ce grand principe l'apologie du siècle de Louis XIV, qu'il considérait non-seulement comme supérieur à tous ceux qui l'avaient précédé, mais comme le plus haut degré de civilisation et de culture que l'esprit pût atteindre. A ses yeux, tous ceux qui s'étaient attachés à prendre les anciens pour modèles devaient céder le pas aux modernes qui s'étaient inspirés du christianisme, comme les Desmarets et les Chapelain. Pour Boileau comme pour Racine, la thèse parut d'abord une plaisanterie. Mais l'Académie et les salons la prirent au sérieux. Dès lors le législateur du Parnasse devait bien descendre dans l'arène. Perrault n'avait pas tort de poser la théorie du progrès en général. Son erreur est d'avoir cru que le progrès s'accomplit dans toutes les sphères. La vérité est que le monde marche et avec lui la civilisation ; mais les pas qu'on fait en avant sont payés par des pas en arrière. Ainsi les progrès des institutions, des lois, des sciences, de l'industrie et de certains arts comme la musique, crèvent les yeux de tout le monde aujourd'hui, quand on compare les anciens aux modernes. Mais, en est-il de même dans l'ordre de l'imagination ? Quel est l'homme sensé qui oserait en ce moment songer à mettre en parallèle les producteurs du jour avec les Homère, les Pindare, les Sophocle, comme dans la sculpture avec les Phidias ? Non, les peuples sont comme les hommes qui les composent : poètes en leur jeunesse, puis à mesure que l'âge s'avance, gagnant en expérience et en raison, mais perdant de plus en plus en imagination, en sensibilité, en facultés créatrices enfin. Progrès d'un côté, décadence de l'autre : c'est ainsi que le monde marche. Perrault ne le comprenait pas. Boileau avait raison de défendre contre lui les anciens. Et cependant l'optique de Despréaux était fausse, parce

qu'il n'a vu dans les anciens que la forme, sans tenir compte de leurs idées, de leurs sentiments, de leurs mœurs, de leurs croyances.

Toute littérature, pour avoir une valeur réelle et pour exercer une influence sérieuse et durable sur l'esprit d'un peuple, doit être le reflet de la civilisation de ce peuple. De quelle religion devait donc s'inspirer le siècle de Louis XIV ? Est-ce de la mythologie païenne ou du christianisme ? Si Boileau vivait aujourd'hui, il ne serait pas assez aveugle pour résoudre la question dans le sens mythologique. Qu'est-ce que nous admirons le plus dans Corneille et dans Racine ? N'est-ce pas *Polyeucte* et *Athalie ?* Pourquoi Molière et La Fontaine sont-ils populaires ? N'est-ce pas parce qu'ils ont peint l'homme de leur temps et de tous les temps ? Il ne s'agit pas au fond de savoir si les anciens l'ont emporté sur les modernes, au point de vue de l'art. L'art ne doit être considéré que comme l'expression des idées humaines et de la société au milieu de laquelle on vit et pour laquelle on travaille. Qu'importe que telle littérature soit plus parfaite que telle autre, si la plus parfaite ne répond pas à nos idées et à nos mœurs. Admirons les anciens, mais ne leur prenons pas ce qui est le fond de leur civilisation même. Perrault avait raison contre Boileau en défendant les idées et les croyances modernes. Il comprenait l'importance du christianisme dans l'art. Il ne lui a manqué que de faire un chef-d'œuvre à l'appui de sa théorie. Sa thèse en réalité, c'est celle de Chateaubriand dans le *Génie du christianisme ;* mais, pour la faire triompher, il fallait écrire *René* ou les *Méditations*. Boileau faisait bien cependant de répudier cette autre mythologie qui consiste à créer, comme le Dante, Milton et Chateaubriand dans les *Martyrs*, des fictions chrétiennes substituées à la vérité des croyances.

Et fabuleux chrétiens, n'allons point dans nos songes
Du Dieu de vérité faire un Dieu de mensonges.

Mais pour être conséquent il aurait dû renoncer aussi aux dieux menteurs de la mythologie païenne. Il n'a pas plus compris dans son esthétique l'esprit de l'antiquité que l'esprit du christianisme ; et, comme l'observe Paul Albert, c'est parce qu'il n'a pas compris l'un qu'il n'a pas compris l'autre. Il est profondément regrettable que l'art antique, comme l'art moderne, n'ait pas trouvé alors de plus intelligents défenseurs. On n'aurait

pas vu tout un siècle encore se traîner misérablement dans l'ornière des principes pseudo-classiques, quand les sciences poursuivaient leur marche ascensionnelle et qu'une complète révolution s'opérait dans les idées.

Boileau cependant semblait donner un démenti à sa théorie païenne, quand il mettait en vers son jansénisme et qu'il écrivait l'épître sur l'*Amour de Dieu*, et cette froide satire sur l'*Equivoque* qui montre bien quelle sorte de poésie Port-Royal pouvait inspirer à ses adeptes (1).

Oh ! l'ami du vrai, qu'étiez-vous devenu ? Si autrefois vous aviez lu ces vers dans un des auteurs qui tombaient sous vos coups, qu'auriez-vous dit ? M'est avis que vous auriez répété :

> Qui ne monte au sommet tombe au plus bas degré.
> . . . .
> Il n'est point de degré du médiocre au pire.
> . . . .
> Qui dit froid écrivain dit détestable auteur.

Mais n'insistons pas sur ces défaillances. Pour juger Boileau, il ne faut pas dépasser la deuxième période de sa carrière.

Maintenant que nous connaissons l'œuvre, que faut-il penser de l'écrivain ? Est-ce un poète de premier ordre ou n'est-ce qu'un habile versificateur ? Si le beau est le resplendissement de la vérité, qui oserait contester à Boileau ce don de l'image qui sculpte l'idée en la revêtant de splendeur ? Ce qui a nui à la réputation de Despréaux comme poète, c'est ce défaut de sensibilité, source du pathétique, une des grandes facultés du génie créateur. Si le secret d'émouvoir était l'essence de la poésie, comme il en est la plus sublime expression, le reproche serait fondé. Mais on confond les genres. Boileau est poète satirique avant tout ; or la satire n'est pas une ode. L'une tient un dard en main, l'autre une lyre. Celle-ci vit d'enthousiasme et s'allume au foyer du cœur ; celle-là s'échauffe aux rayons du bon sens. Boileau, s'il ne donne pas dans un sentimentalisme étranger à son sujet, n'est pas dépourvu de cette sensibilité d'imagination sans laquelle il n'est pas de poésie. Tout ce qui heurte le bon sens le fait sortir de lui-même ; *la haine d'un sot livre* ne lui laisse pas de repos qu'il n'ait vengé la raison outragée. Et

(1) Boileau toutefois fut plutôt l'ami que le vrai disciple de Port-Royal. Il tenait à être bien avec les Jansénistes, sans être mal avec les Jésuites.

dans son *Art poétique*, où l'aridité du sujet semblait devoir se refuser aux couleurs de la poésie, n'intéresse-t-il pas souverainement ses lecteurs par l'intérêt qu'il prend lui-même aux préceptes qu'il expose ? Et dans cette septième épître à Racine, ne sent-on pas la fibre même du cœur émue par l'amitié ? Sans doute la sensibilité de Boileau tient à la raison dont il saisit vivement les lois, et à l'imagination qui colore les objets, plus qu'au cœur d'où naissent les sentiments tendres. Mais encore une fois, ce n'est pas un défaut pour les genres qu'il a traités. Si Boileau était faiblement doué du génie poétique, il possédait dans toute sa plénitude le génie de la forme. Qu'on donne le nom de *talent* à cette faculté qui exige le travail et un travail patient, nous le voulons bien ; mais ce talent, c'est l'art suprême. Le style seul immortalise un écrivain, parce que seul il imprime aux idées ce cachet indélébile qui en fait la propriété de l'auteur.

La loi du génie est de produire, mais malheur à ceux qui, n'écoutant que leur imagination, foulent aux pieds sans pudeur les lois intimes du langage :

> Sans la langue, en un mot, l'auteur le plus divin
> Est toujours, quoi qu'il fasse, un méchant écrivain.

Boileau, esprit fin et solide, critique judicieux, poète accompli dans des genres secondaires, doit être rangé parmi les hommes les plus habiles qui aient jamais manié la plume.

CHAPITRE V.

LA FONTAINE.

—

Conclusion sur les genres cultivés au siècle de Louis XIV.

I.

Les poètes du dix-septième siècle, habitués à vivre au sein de la cour et à n'étudier l'homme qu'en lui-même et dans ses rapports sociaux, n'avaient pas le sentiment de la nature. La Fontaine (1) est le seul qui l'ait sentie et comprise. Mais ce n'était pas en chrétien qu'il l'aimait, comme renfermant les merveilles de la création divine. Non, il l'aimait pour elle-même. Je me trompe, pour lui-même, à cause du charme qu'elle lui inspirait. De là cette simplicité, cette naïveté malicieuse et cette grâce charmante qui rendent La Fontaine inimitable. Il n'était pas fait, quelque désir qu'il en eût, pour être un vrai courtisan. Son indolence, son amour de la liberté, le sans gêne de ses habitudes non moins que son amitié pour Fouquet, devaient l'éloigner de la cour, et cet éloignement fut la sauvegarde de son originalité. En effet, rien en lui ne se ressent du tour d'esprit, de la pompe, de l'étiquette, de la régularité de son siècle. C'est là la cause de l'éternelle popularité du fabuliste. La Fontaine semble ne pas être de son siècle, mais il est de tous les siècles. Païen par caractère et par goût, nul n'étudia l'antiquité avec un amour plus désintéressé. Il prit pour modèles les Indiens, Ésope, Phèdre, Babrius. Héritier des trouvères par la nature et non par le savoir, il eut leur gausserie piquante et conserva la naïveté gauloise de leur langage. C'est à l'école des auteurs de *contes* qu'il puisa le fond de son style. Marguerite de Valois, Marot, Rabelais,

(1) Jean de La Fontaine, né à Château-Thierry, en 1621, est mort à Paris, en 1695.

d'Urfé, sont ses ancêtres. Il reprend à Boccace et à l'Arioste les plantes indigènes qu'ils ont fait fleurir sur le sol italien. Il n'est de son siècle que par une plus haute culture de l'esprit et du langage, par la critique détournée qu'il fait des abus du pouvoir, par certains traits de mœurs, par le cartésianisme qu'on rencontre parfois dans ses idées, par sa connaissance du cœur humain. Quant à la galanterie, il a su en dégager ce qui est essentiellement français : cette tendresse ingénieuse, aussi éloignée de la passion que des formules purement conventionnelles. Voilà comment La Fontaine, dans son langage, est le plus national, le plus populaire des poètes, sans cesser d'être le plus heureux imitateur de l'antiquité.

Dans ce poète, c'est l'artiste beaucoup plus que l'homme qui nous intéresse. S'il n'avait pas reçu à un degré si éminent le don de poésie, La Fontaine était fait pour être recueilli par la charité publique et pour mourir à l'hôpital. Il s'est peint tel qu'il était, dans son épitaphe :

Jean s'en alla comme il était venu,
Mangeant son fonds avec son revenu ;
Tint les trésors chose peu nécessaire.
Quant à son temps, bien sut le dépenser :
Deux parts en fit dont il soulait passer
L'une à dormir et l'autre à ne rien faire.

Retranchez la poésie, le portrait est exact. Nous ne savons rien de son enfance, sinon qu'il était aussi insouciant qu'aimable. Il n'était pas homme à faire du mal à personne. Il ne demandait qu'une chose : qu'on le laissât dormir tout à l'aise. C'était sa passion.

Il dit au sommeil :

Je t'offre plus d'encens que pas un des mortels.

Ses études faites avec nonchalance n'annoncent rien du poète futur. Il faut que l'inspiration vienne le trouver pour le faire sortir de sa torpeur.

Dans sa vingtième année, il s'éprend d'un livre de piété : il le dévore, et le voilà rêvant de la vie religieuse. Il entre au séminaire de Saint-Magloire. Mais il faut se lever du grand matin, et il faut étudier la théologie. Ce ne sont pas là les fleurs qui conviennent à cette abeille qui ne veut connaître de la vie que

ses délices. Il revient à la maison paternelle, et se laisse aller aux plaisirs et au rien faire. Son père, maître des eaux et forêts, le marie pour en faire un homme rangé, et il lui donne la survivance de sa charge. La Fontaine avait vingt-six ans, et ne savait pas encore, dit-on, ce que c'était que la poésie. Il entend lire une ode de Malherbe, et le voilà qui s'éprend de ce poète, au point de ne plus ruminer que ses vers. Nous croyons avec Walckenaer que La Fontaine, dont le père était passionné pour la poésie, s'était déjà livré à la versification. Mais il ignorait sans doute la poésie lyrique, et l'audition d'une ode de Malherbe l'aura initié à cette poésie nouvelle.

Malherbe fut donc son premier guide ; mais on lui fit lire d'autres modèles : Horace surtout, l'aimable épicurien qui savait si agréablement goûter le charme des heures inertes. C'est là l'initiateur qu'il fallait à l'épicurien de Château-Thierry.

> Je pris certain auteur autrefois pour mon maître ;
> Il pensa me gâter : à la fin, grâce aux dieux,
> Horace, par bonheur, me dessilla les yeux.

Il aimait aussi Plutarque et Platon qu'il lisait en français : il n'avait pas eu le courage d'apprendre le grec. Il se passionna, qui le croirait ? pour le grand philosophe idéaliste de la Grèce, au point de ne plus parler que de lui, une fois qu'il se mettait à le lire. Du reste, il en était toujours ainsi de ses lectures. Un jour il tomba sur le prophète Baruch. Il en fut tellement frappé qu'il disait à tout venant : « Avez-vous lu Baruch ? » On ne l'a pas assez remarqué : c'était une nature enthousiaste. Il s'éprenait de tout, et ne voyait les choses qu'à travers le prisme de son imagination charmée. Ses préférences étaient pour les auteurs du seizième siècle : Marot, Rabelais surtout et l'*Astrée* dont il ne pouvait se rassasier et qu'il lisait déjà dans son enfance.

Pour se ranger et se faire aux vertus sociales, il lui aurait fallu une femme d'ordre et de tête. Il n'avait qu'une femme d'esprit, non sans charmes, mais aussi insouciante qu'il l'était lui-même, et, pour son malheur, grande lectrice de romans. Que devait-il advenir d'un tel ménage ? Ce qui advint : au bout de quelques années La Fontaine n'avait plus ni fonds ni revenu, sauf ce qui appartenait à sa femme et qu'elle eut la prudence de se réserver.

Quant à sa charge, La Fontaine n'en connaissait pas le pre-

mier mot : dans les bois et le long des eaux, éveillé ou couché, il n'avait rien fait que des rêves ; il n'avait rien appris que la nature.

Ses premiers vers furent des vers de circonstance qu'on prisait fort à Château-Thierry. Puis il écrivit une comédie imitée de l'*Eunuque* de Térence. Elle était bien versifiée ; c'est tout ce qu'on en peut dire. On remarque aussi, chose inattendue de la part d'un tel homme, un scrupule de moralité : il avait voilé ou supprimé les traits les plus piquants de Térence.

A trente-trois ans, un membre de sa famille attaché à Fouquet le présente au surintendant dont il devient le poète favori. La cour de Vaux rivalisait de luxe avec celle de Versailles. La Fontaine était de toutes les fêtes. Le *Songe de Vaux* nous fait entrevoir la vie d'enchantement qu'il y mena. Il recevait une pension de mille livres, et n'avait à donner que des vers en échange.

Nous disions tantôt qu'il n'était guère dans sa nature d'être courtisan. Entendons-nous. La Fontaine toute sa vie a eu des protecteurs et des protectrices qui l'ont mis à l'abri du besoin et lui ont ainsi permis de se livrer à sa paresse et à sa poésie. Il avait toujours l'air aussi naïf que distrait : mais il savait plaire à qui lui plaisait. On lui pardonnait ses distractions. Le malin bonhomme en profitait pour retourner à ses rêveries et à ses bêtes et sauver ainsi son indépendance. S'il ne fréquenta pas la cour, ce ne fut point sa faute : nous verrons plus loin ses avances ; mais Louis XIV lui a tenu rigueur pour sa fidélité à Fouquet tombé en disgrâce, pour l'irrégularité de sa conduite, pour l'immoralité de ses *Contes* enfin.

La Fontaine aimait bien ses amis. Ce fut son unique vertu, si l'on peut appeler de ce nom ce qui n'était qu'une qualité de nature.

Quoi qu'il en soit, sa fidélité à Fouquet est un sentiment qui l'honore et auquel il a dû son premier chef-d'œuvre : l'*Elégie aux nymphes de Vaux*, qui est en même temps un des chefs-d'œuvre de la langue française. Le poète ne perdait pas seulement en Fouquet ses plus chers plaisirs, il perdait un homme qui l'avait ébloui et qu'il aimait sincèrement.

Que va faire le poète livré à lui-même ? Va-t-il reprendre la vie de famille ? La naissance d'un fils aurait dû l'y ramener. Mais cet homme dont on a fait le poète de l'enfance n'aimait pas

les enfants. Les preuves de son aversion abondent. On connaît ce vers des *Deux Pigeons* :

> Mais un fripon d'enfant, cet âge est sans pitié.

Et ceux-ci de l'*Écolier, le Pédant et le Maître d'un jardin :*

> Certain enfant qui sentait son collège,
> Doublement sot et doublement fripon,
> *Par le jeune âge* et par le privilège
> Qu'ont les pédants de gâter la raison.

Ils lui faisaient concurrence, comme le dit spirituellement Géruzez. Oui, la vie de La Fontaine n'a été qu'une longue enfance. Il avait toujours besoin d'être choyé, caressé, adulé. Il le fut par le sexe aimable. Et la critique a été femme aussi envers lui. Disons-le, elle a poussé trop loin l'indulgence. Tout autre homme qui se conduirait comme il l'a fait, non-seulement envers sa femme qu'il a abandonnée, mais envers son enfant auquel il n'a plus songé, passerait avec raison pour un homme sans cœur. Oui, il a voulu être heureux, en secouant le joug du devoir et en se livrant sans contrainte à toutes les voluptés délicates des sens et de l'esprit, sans jamais avoir fait un sacrifice, si ce n'est à son lit de mort, en présence de l'éternité. C'est l'égoïste le plus raffiné qu'il y ait dans l'histoire des lettres. Voilà sa nature. Le justifier, ce serait reconnaître deux morales : l'une pour le commun des hommes, et l'autre pour les privilégiés du génie à qui tout serait permis en raison de la grâce, de la délicatesse et du charme qu'ils répandent dans leurs écrits. Non, il faut savoir dire la vérité : La Fontaine était incapable de haine ; c'était un être inoffensif, bienveillant et sincère. Son ami Maucroix prétend même qu'il n'a jamais menti dans sa vie. Il avait donc ses qualités. Mais la morale et La Fontaine n'étaient point de la même famille. Vous en jugerez mieux, quand nous parlerons du conteur. Voyez combien le poète fut étranger à ses devoirs d'époux et de père. Il écrivait naïvement à sa femme les impressions que les femmes faisaient sur lui. Il tombait en extase devant toutes celles qu'il voyait. Pour la sienne, il eut cependant un duel avec un capitaine de ses amis dont il n'avait aucune raison de se défier. Il était d'une crédulité étrange. On lui avait dit : Cet homme vous déshonore ;

il faut lui en demander raison. Il va le trouver. « Je veux me battre avec toi, lui dit-il, on me l'a conseillé. » Après le duel, son ami lui dit : « Je ne mettrai plus les pieds chez toi. — Au contraire, reprend La Fontaine en lui serrant la main, j'ai fait ce que le public voulait ; maintenant je veux que tu viennes chez moi tous les jours, sans quoi je me battrai encore avec toi. »

On comprend que le poète ait fini par ne plus retourner chez lui, quand la duchesse de Bourbon, exilée à Château-Thierry, l'eut emmené avec elle à Paris. Monsieur de Harlay s'était chargé de l'éducation de son fils. Il n'avait pas à s'en préoccuper. Aussi n'y pensait-il plus. Un jour on le lui présenta dans un salon. Il trouva ce jeune homme plein d'esprit et de goût. On lui dit que c'était son fils. « Oh ! j'en suis bien aise, dit-il, c'est un garçon fort distingué. » Et après ? Après, il ne s'en occupa plus. Et, chose incompréhensible, à son lit de mort où l'on ne travaillait qu'à le convertir, nul ne songea qu'il avait une femme et un fils, comme si tout le monde fût complice de son abandon. Il s'était définitivement installé à Paris, vers 1660, et il s'était lié avec les grands esprits de son siècle. C'était le temps où Racine, Molière, Boileau, Chapelle se réunissaient au cabaret pour leurs libations et leurs entretiens tour à tour gais ou sérieux. Boileau et Racine engageaient La Fontaine à aller revoir sa femme. Il se mit en route pour les satisfaire. Il en revint en disant qu'il n'avait trouvé personne au logis et que sa femme était au salut. Il ne demandait pas mieux. Tel est le personnage, aussi étranger que son monde animal à la notion du devoir. Ses amis aimaient à se moquer de ses distractions. Molière, au milieu de leurs plaisanteries, leur jeta ce mot : « Nos beaux esprits ont beau se trémousser : ils n'effaceront pas le Bonhomme. »

La Fontaine était distrait parce qu'il était absorbé. Cétait un curieux personnage, quand il sortait de ses lectures. Dans une conversation, l'abbé Boileau, docteur en Sorbonne, parlait de Saint Augustin. « A-t-il bien autant d'esprit que Rabelais, » lui demanda La Fontaine. L'abbé embarrassé d'une telle question le regarde de la tête aux pieds : « M. de La Fontaine, lui dit-il, vous avez un de vos bas à l'envers. »

Les grandes dames commencèrent à se le disputer. Il fut nommé d'abord gentilhomme-servant de la duchesse d'Orléans,

veuve de Gaston, frère de Louis XIII. Puis la duchesse de Bouillon, nièce de Mazarin, s'en empara. C'était une femme de mœurs faciles. Elle demanda à La Fontaine des contes galants à la manière de Boccace et de l'Arioste qui les avaient empruntés, comme on sait, aux trouvères français. Le poète ne résista pas à ces sollicitations, et il écrivit ses *contes*. Il y était d'ailleurs parfaitement préparé par ses lectures. Celui qui a dit :

J'aime le jeu, les vers, les livres, la musique,
La ville, la campagne, enfin tout. Il n'est rien
Qui ne me soit souverain bien,
Jusqu'aux sombres plaisirs d'un cœur mélancolique,

devait lire avec prédilection les auteurs les plus libres et les plus abandonnés.

Il était

Plein de Machiavel, entêté de Boccace,
Chérissant, estimant l'Arioste et le Tasse.

On comprend qu'il ait abordé le conte avec un plaisir d'enfant. Il était certain de plaire : en fallait-il davantage ? Le public pour lequel il écrivait savoura ces récits licencieux. La Fontaine s'étonne que l'honnêteté en soit blessée. « Ce n'est pas une faute de jugement, dit-il, d'entretenir les gens d'aujourd'hui de contes un peu libres. »

Tel était donc le goût du public dans le monde de l'aristocratie, au dix-septième siècle. Cela suffit à La Fontaine. A la cour, il fut en défaveur. Non pas que Louis XIV au fond ne prît plaisir à lire ces contes qui devaient flatter ses instincts. Mais la décence dont il couvrait ses faiblesses, la bienséance dont il avait fait une loi ne pouvait pas autoriser ces productions impures, nées au sein de cette société corrompue qui allait infecter l'aristocratie jusqu'à la moelle. Lamartine, qu'on a accusé d'un excès de sévérité envers La Fontaine, a imprimé le stigmate du déshonneur au front du poète qui souilla sa plume dans ces ordures. Si le *bonhomme* n'eut pas conscience du poison qu'il répandait, il faut le plaindre, car de deux choses l'une : ou il n'a jamais eu le sens moral, ce qui est difficile à admettre quand on connaît sa fin, ou il l'a perdu, et c'est le dernier degré et le châtiment de la corruption. Nous le savons, le poète

avant de mourir a publiquement reconnu sa faute (1). Nous ne disons pas qu'il l'a réparée : on ne répare pas un scandale. Cette poésie séduisante est précisément le plus grand tort de La Fontaine. Le *génie mal employé est un crime plus illustre*, dirons-nous avec le poète dont nous venons de signaler le jugement sévère. Ce n'est donc qu'avec répugnance que la critique doit reconnaître des beautés qui outragent les mœurs. Oui, La Fontaine a surpassé tous ses devanciers dans l'art du récit. Il a su rester Français, je me trompe, *Gaulois*, en imitant Boccace et l'Arioste. Mais il a mérité le mépris qui s'attache à toute œuvre corruptrice, et on comprend l'attitude de Louis XIV vis à vis d'un poète, qui n'avait de respect ni pour lui-même ni pour les lecteurs honnêtes. C'est à l'auteur des *Contes* que Boileau fait allusion dans ces vers :

Je ne puis estimer ces dangereux auteurs
Qui, de l'honneur en vers infâmes déserteurs,
Trahissant la vertu sur un papier coupable,
Aux yeux de leurs lecteurs rendent le vice aimable.

J'ai dit que si La Fontaine ne fréquentait pas la cour, ce n'était point sa faute. Il avait travaillé M[me] de Montespan et M[lle] de Fontanges ; mais il ne pouvait songer à trouver grâce devant M[me] de Maintenon. Le roi, nul ne le combla de plus d'éloges. Lisez, pour en avoir la preuve, le Discours au dauphin qui sert de prologue à ses fables ; lisez ensuite les vers suivants sur Apollon figurant dans le jardin de Versailles sous les traits de Louis XIV :

L'un et l'autre soleil, unique en son espèce,
Étale aux regardants sa pourpre et sa richesse ;
Phébus brille à l'envi du monarque françois ;
On ne sait bien souvent à qui donner sa voix :
Tous deux sont pleins d'éclat et rayonnants de gloire.

(1) Sa conversion fut sincère. On croyait qu'il allait mourir. Il revint pour deux ans à la santé et continua sa pénitence. Il rima des poésies sacrées, le *Dies iræ* entre autres. Il avait très peur de l'enfer. Sa garde-malade a dit un mot qu'il faut recueillir. Ne le tourmentez pas, dit-elle à son confesseur. *Il est plus bête que méchant : Dieu n'aura pas le courage de le damner.*

Ce qui est scandaleux pour un poète qui, avant la fin de sa vie, semblait si étranger à tout fanatisme, c'est d'entendre ces vers exaltant la révocation de l'Édit de Nantes :

Louis a banni de la France
L'héritique et très sotte engeance.

Innocent XI, il faut le dire bien haut en l'honneur de l'Église, n'approuva pas cette révocation si préjudiciable aux intérêts de la France. La Fontaine lui décoche ces vers dont on appréciera la convenance :

Celui-ci véritablement
N'est envers nous ni Saint ni Père :
Nos soins de l'erreur triomphants
Ne font qu'augmenter sa colère
Contre l'aîné de ses enfants.

Ces vers valent-ils mieux que l'acte qui les a inspirés ? On a gardé le souvenir d'une visite que le Bonhomme fit à Louis XIV pour lui présenter le second recueil de ses fables. Le pauvre homme était si troublé qu'il oublia chez lui son manuscrit et que, devant le roi, après des salutations bien gauches, il fouilla dans toutes ses poches sans rien trouver. Le roi lui dit avec bonté : « Ce sera pour une autre fois, M. de La Fontaine. » Franchement, il avait tort de vouloir faire sa cour : ce n'était pas son métier. Il a fallu du temps à Louis XIV pour pardonner à La Fontaine les légèretés de sa conduite.

A ses autres motifs d'éloignement, s'ajoutait celui des sociétés que fréquentait le Bonhomme dans cette partie de la noblesse qu'on ne voyait guère à la cour : la duchesse de Bourbon, les Conti, les Vendôme, cette société du Temple où régnait l'abbé Chaulieu. La Fontaine dut *promettre d'être plus sage* pour que le roi consentît à ratifier sa nomination à l'Académie où il en entra en 1684, en même temps que Boileau (1).

(1) Il fut très assidu aux séances hebdomadaires, par amour des lettres et plus encore, s'il faut en croire ce méchant Furetière, pour les jetons de présence dont il paraît avoir eu grand besoin. Il resta fidèle à la cause des anciens dans la querelle que Perrault porta au sein du docte corps. Ce qu'il a dit dans son épître à Huet, sur sa manière à lui d'imiter les anciens, c'est encore de tous les volumineux écrits suscités par cette

Il n'avait pas à regretter la cour. Après la mort de la duchesse douairière d'Orléans, il trouva un nouvel asile dans la maison de Mme de la Sablière qui pendant vingt-deux ans (1670-1692) lui accorda l'hospitalité la plus généreuse, avec la liberté la plus complète (1). Il n'était pas chez elle : il était chez lui. Quand sa bienfaitrice eut commencé, après sa rupture avec le marquis de La Fare, sa vie de pénitence et d'austère piété, La Fontaine restait seul à cet hôtel où il recevait ses amis. Et quand il pensa mourir et qu'il se convertit, sous l'influence de Racine, il ne quitta cette maison dont la maîtresse venait de s'éteindre aux Incurables, que pour passer les deux dernières années de sa vie chez Mme d'Hervart où il est mort en 1695. Quand il sortit de l'hôtel de Mme de la Sablière après sa maladie, il rencontra Mr d'Hervart qui l'invita à se rendre chez lui. « J'y allais », répondit le Bonhomme.

Le grand enfant n'avait donc à s'occuper de rien et pouvait s'abandonner à l'aise au démon des vers qu'il laissait venir à ses heures. Le papillon volait à toutes les fleurs et à toutes les lumières, sans craindre de s'y brûler les ailes. A soixante-trois ans, il disait à Mme de la Sablière :

> Je m'avoue, il est vrai, s'il faut parler ainsi,
> Papillon du Parnasse, et semblable aux abeilles
> A qui le bon Platon compare nos merveilles :
> Je suis chose légère et vole à tout sujet ;

question de prééminence des anciens sur les modernes ou des modernes sur les anciens, ce qu'on a dit de plus sensé.

> Quelques imitateurs, sot bétail, je l'avoue,
> Suivent en vrais moutons le pasteur de Mantoue.
> J'en use d'autre sorte, et, me laissant guider,
> Souvent à marcher seul j'ose me hasarder.
> On me verra toujours pratiquer cet usage.
> Mon imitation n'est pas un esclavage ;
> Je ne prends que l'idée, et les tours et les lois,
> Que nos maîtres suivaient eux-mêmes autrefois.
> Si d'ailleurs quelque endroit plein chez eux d'excellence
> Peut entrer dans mes vers sans nulle violence,
> Je l'y transporte, et veux qu'il n'ait rien d'affecté,
> Tâchant de rendre mien cet air d'antiquité.

(1) On raconte qu'un jour Mme de la Sablière dit, après avoir congédié tous ses domestiques : « je n'ai gardé avec moi que mes trois animaux : mon chien, mon chat et mon La Fontaine. »

Je vais de fleur en fleur et d'objet en objet,
A beaucoup de plaisir je mêle un peu de gloire.
J'irais plus haut peut-être au temple de mémoire,
Si dans un genre seul j'avais usé mes jours ;
Mais quoi ! je suis volage en vers comme en amours.

Quelle fraîcheur dans cet enfant à barbe grise. Comme on le voit, celui qu'on nomme le *fabuliste* est loin de s'être confiné dans la fable seule. C'est ce à quoi ne songent pas ceux qui insistent trop sur le reproche fait à Boileau de ne pas avoir parlé dans *l'Art poétique* de ce poète hors cadre qui touchait à tout sans se fixer à rien. Mais il n'en reste pas moins, aux yeux de la postérité, le fabuliste par excellence ; c'est en effet sa principale création à laquelle il a consacré douze années de sa vie (1). Jamais poète ne se trouva dans de meilleures conditions pour aborder une telle œuvre. Il avait la main et l'oreille faites au récit ; il avait la sensibilité d'imagination de la jeunesse avec toute la raison et le bon sens de l'âge mûr : il était maître de sa langue où il était parvenu à fusionner la manière naïve du seizième siècle avec l'élégance et la pureté du dix-septième ; il avait choisi enfin un sujet qui le forçait à être, non un prêcheur de morale dogmatique, mais un moraliste enseignant les leçons de l'expérience. Il écrivait, sans en être prié, pour l'héritier du trône, et venait en aide à Bossuet et à Fénelon, plus apte que le premier à charmer l'enfance par ses récits en enseignant la vie à tous les âges par ses moralités.

Nous avons dit : voilà sa création. Il faut nous expliquer sur ce terme.

Lamartine a refusé à La Fontaine ce don supérieur qui est l'essence même du génie poétique. Et il se fonde sur les emprunts continuels que le fabuliste fait à tous ses prédécesseurs et particulièrement à Esope, à Phèdre, à Babrius, aux indiens, aux arabes, au Roman de Renart, à Marie de France, etc., etc. C'est aussi une des raisons pour lesquelles Boileau n'aura pas parlé de l'apologue dans son *Art poétique*. Il y a là en effet, quoi qu'on en dise, un vice de nature qui réside surtout dans la paresse de La Fontaine. J'imagine qu'il aurait pu trouver bien des sujets par lui-même (2). Mais il s'en dispensait pour ne

(1) De 47 à 58 ans pour les livres I-XI. Le dernier livre parut en 1694, un an avant la mort du poète.

(2) Il en a trouvé quelques-uns qui naissaient des incidents de sa vie.

point se donner la peine de chercher. Il procède ainsi dans tous les sujets qu'il aborde. Bien plus, il faut qu'on l'engage à écrire et qu'on lui donne la plupart du temps la matière à traiter. Qu'eût-il fait, si on ne l'eût sollicité au travail ? Il aurait continué à lire jusqu'à extinction, pour le plaisir de lire ; mais on ne sait trop ce qu'il eût écrit. Peu s'en faut que tous ses poèmes n'aient été faits sur commande : les premiers *Contes*, le *Quinquina*, les *Amours de Psyché* et *Adonis*, pour Mme la duchesse de Bourbon ; d'autres contes pour Mme Ulrich, autre amateur de ce genre de peintures ; les *Poésies chrétiennes et diverses*, auxquelles il sert de prête-nom, pour le prince de Conti ; la *Captivité de Saint Malc* pour les Jansénistes ; ses comédies, pour Champmeslé avec qui il collabore, ce qui lui donne l'occasion de voir de près la divinité du lieu pour laquelle il brûle dans sa vieillesse ses cassolettes d'encens. Fait-il des épîtres, odes et chansons ? ce sont des pièces de circonstance qui n'ont plus de valeur pour la postérité. Ecrit-il ses fables enfin ? c'est pour le dauphin d'abord, pour le duc de Bourgogne ensuite. Il faut toujours qu'il imite quelqu'un : Boccace et l'Arioste dans ses *Contes* ; Apulée et d'Urfé dans *Psyché* (1) ; Ovide dans *Adonis* ; Chapelle et Voiture dans ses lettres ; Ésope, Phèdre, etc., dans ses *Fables*. Et en tout cela qu'a-t-il à revendiquer ? Rien que la forme qui dans l'apologue devient une création sans doute, et une création d'autant plus merveilleuse que le fond ne lui appartient pas. Mais on ne peut comparer l'invention dans La Fontaine à celle des génies de la trempe d'Homère, de Pindare, d'Eschyle, de Dante, de Shakspeare, de Corneille et de Molière. On ne doit pas non plus chercher en lui la grandeur, la magnificence, la sublimité dans la pensée ni dans le style. Et c'est une assimilation trop ambitieuse que de l'appeler, comme on l'a fait en ce siècle, l'Homère français : c'est trop élever La Fontaine et trop rabaisser la France.

J'ai dit qu'il ne fallait pas le comparer à Molière, sous le rapport de l'invention. Depuis Chamfort cependant on aime à mettre

(1) Molière et Corneille aidés de Quinault en ont fait un opéra pour Lulli. — On sait quel parti un poète de haut vol dans notre siècle, Victor de Laprade, a su tirer de la légende de Psyché où il retrace l'histoire de l'âme humaine en sa chute et sa réhabilitation. Le chaste poète a fait de Psyché, si fade entre les mains de La Fontaine, une des merveilles de la poésie symbolique.

ces deux génies en parallèle. On les a appelés les *Inimitables*. C'est très juste, et ils ont en effet de grandes ressemblances : l'originalité dans l'imitation, l'appropriation du fonds d'autrui, la faculté d'être modernes et antiques tout à la fois, de se rattacher au moyen âge et de convenir à tous les temps, d'avoir seuls en leur siècle de vives et libres allures en conciliant l'élégance avec la familiarité comme la fantaisie avec l'observation, et enfin le privilège d'être uniques en leur genre chez tous les peuples. Mais la différence est grande pour le fond entre ces deux peintres de mœurs. Molière n'emprunte que certains traits et par-ci par-là l'une ou l'autre scène. Mais sa comédie de caractère est une création de toute pièce. La Fontaine emprunte le fond et ne crée que la mise en œuvre. Disons mieux : d'un côté il y a création véritable et complète ; de l'autre il y a transformation. Je ne parle pas de cet autre avantage de Molière qui consiste à être toujours de son siècle tout en étant de tous les siècles. La Fontaine a été et ne pouvait être que le dernier des trouvères au temps de Louis XIV.

Montrons maintenant ce que fut la fable entre les mains de La Fontaine. Il l'a appelée une comédie. Elle fut bien autre chose : elle tient tout à la fois du drame tragique et comique, de l'épopée, de l'élégie, du poème descriptif et de la poésie didactique ou gnomique. Il faut y ajouter encore : la poésie lyrique, car le poète a des élans qui font reconnaître sa nature enthousiaste. Enfin le Bonhomme a fait aussi de la fable une satire, la satire des travers de l'humanité. Il a fallu la réunion de tous ces talents pour produire la fable, telle qu'elle se présente à nous dans La Fontaine. Les autres poètes du siècle de Louis XIV sont ou tragiques ou comiques ou satiriques et se confinent volontiers, voire même exclusivement dans leur genre, comme Molière et Boileau. La Fontaine a réuni dans des poèmes à sa portée tous les genres de poésie et en a fait des tableaux qui dans leur espèce sont d'une beauté sans pareille.

Les six premiers livres parus en 1668 s'en tiennent encore au récit destiné à produire une leçon de mœurs. On a dit que c'était la manière sèche et nue de l'apologue ésopique. C'est aller beaucoup trop loin. Combien en trouverez-vous de ces petites fables à la manière d'Ésope ? Une trentaine. Les autres s'attachent à l'art du récit plus qu'au soin de la moralité. Ce premier recueil adressé au dauphin n'a pas frappé immédiate-

ment les esprits. Le poète ne semblait pas avoir conscience lui-même du talent qu'il y avait déployé. Il se reconnaissait tellement tributaire d'Ésope qu'il avait intitulé ce recueil : ***Fables d'Ésope mises en vers par M. de La Fontaine.*** Malgré la modestie de l'auteur, qui fut peut-être une des causes de l'injuste silence de Boileau, le mérite de l'ouvrage fut bientôt reconnu et La Fontaine placé au premier rang des poètes du siècle de Louis XIV.

C'est dans son second recueil en cinq livres, du septième au onzième, que La Fontaine a acquis toute son originalité. Là il est conteur avant tout : c'est sa vraie supériorité. Il s'abandonne à sa fantaisie et prodigue tous les tons, s'exprimant lui-même avec ses sentiments et ses idées, se préoccupant des choses qu'il raconte et des réflexions qui surgissent en son esprit plutôt que de la moralité qui en pourra sortir et à laquelle il semble n'avoir pas songé d'avance.

L'apologue acquit ainsi, entre les mains du bonhomme, une importance tout à fait inconnue à l'antiquité. Ces récits dialogués, où les animaux sont mis en scène pour servir à l'enseignement des hommes, ont leur source dans l'Inde. Là, nous avons eu l'occasion de le constater, ce genre était tout naturel : il sortait directement de la doctrine de la métempsycose. Quand on suppose que l'âme des hommes passe dans le corps des animaux, il ne faut plus qu'une légère dose d'illusion pour les faire parler entre eux. Ésope avait transporté en Grèce ces piquantes allégories dont l'originalité devait sourire à l'imagination des Hellènes. Phèdre et Babrius avaient popularisé dans Rome les fables ésopiques. Le recueil indien attribué faussement à Bidpaï (1) traduit en persan, en arabe, puis en latin, avait mis en vogue l'apologue au moyen âge et servi de type aux trouvères. La Fontaine eut la sagesse de remonter aux sources antiques, seul moyen de rester original en imitant, ou plutôt en exploitant à sa manière un fond commun de récits allégoriques et de sentences morales où les siècles avaient apporté leur contingent, au profit de l'humanité. On a tort de dire : La Fontaine a pris ses sujets dans Ésope, etc.

(1) Voir notre *Histoire de la poésie dans l'antiquité*, p. 58. Bidpaï est un des interlocuteurs du recueil de *Kalila et Dimna*, ce n'est pas un nom d'auteur. Quant à Lockman, c'est un sage arabe, auquel on a attribué faussement aussi un recueil de fables ésopiques à la manière de Planude.

Aucun auteur connu n'est l'inventeur des fables. Les vrais inventeurs sont ignorés. Et ceux qui sont venus après eux n'ont guère fait que se copier les uns les autres. La Fontaine n'ayant rien ou presque rien inventé quant aux sujets, il ne faut lui demander que le mérite de la composition et du style ; puis la valeur de ses moralités.

Commençons par ce dernier point ; car pour nous, Européens, la fable sans la moralité ne serait qu'un jeu puéril, bon tout au plus pour amuser l'enfance. Ce n'est pas le spectacle restreint de la société contemporaine qui inspira la philosophie du fabuliste, c'est l'étude de l'humanité telle qu'elle est dans tous les temps. La Fontaine n'avait pas besoin de vivre au siècle de Louis XIV pour écrire ses fables. Sa morale est universelle et trouve tous les jours son application. Ce qu'il doit à ses contemporains, c'est l'idée même de moraliser sous une forme quelconque. La société du dix-septième siècle était arrivée à ce point culminant où l'homme, héritier des siècles antérieurs, éprouve le besoin d'offrir aux siècles futurs une image complète de l'humanité, en rassemblant en un seul foyer lumineux les rayons épars des vérités d'expérience qui forment la sagesse des peuples et qui constituent le glorieux apanage de l'esprit humain. La Fontaine, guidé par son bon sens, a voulu montrer le monde, non sous son côté poétique et idéal, mais sous son côté réel. Il a représenté son siècle aux différents degrés de l'échelle sociale ; mais n'exagérons rien : le roi lion, le renard courtisan, l'âne pauvre manant qu'on immole, l'ours seigneur mal léché de province, tout cela, c'est aussi bien le régime féodal du moyen-âge que le régime monarchique du temps de Louis XIV.

M. Taine, dans son livre sur *La Fontaine* et ses fables, a fait une étude plus ingénieuse que vraie des personnages dont le poète a tracé la peinture. Tout en reconnaissant l'influence générale de l'époque, nous ne pouvons admettre que La Fontaine ait voulu peindre par exemple la noblesse de cour sous la figure du chien qui invite le loup (1) à quitter les bois pour partager son sort. Le chien est un domestique de bonne maison, voilà tout. Ce qui porte la marque du siècle de Louis XIV, si vous le voulez, c'est la politesse du chien. Encore cette politesse

(1) Le loup qui ailleurs est un homme de guerre ou un procureur du roi est ici un meurt de faim.

est-elle le caractère distinctif des serviteurs dans l'aristocratie en général. Quant aux prétentions et aux insolences du héron qui s'écrie : *Moi, des tanches !... Et pour qui me prend-on ?* Cela ne représente pas plus la noblesse du temps de La Fontaine que le langage des parvenus de tous les temps. Il en serait de même si nous voulions parcourir toute l'échelle depuis le roi jusqu'au bourgeois et au paysan. La fourmi est bourgeoise ; mais elle n'est pas un caractère du XVII[e] siècle en particulier. Le paysan était très méprisé à cette époque (1), et La Fontaine ne l'épargne guère. Mais était-il plus respecté au moyen-âge ? Les progrès de la démocratie pourront seuls assurer le respect de la classe des humbles travailleurs.

C'est l'homme surtout que le poète a voulu montrer, l'homme tel qu'il est dans les divers états de la vie avec ses instincts égoïstes, ses ruses, ses perfidies, sa cupidité, ses vanités, ses envies, ses ambitions. Il n'inspire pas la confiance dans l'humanité ; il semble, au contraire, dire à l'homme : défie-toi de tes semblables. Assurément l'auteur ne révèle pas en général dans ses moralités la bonté de son cœur, mais il fait preuve d'un bon sens remarquable. Il a sondé les vices de notre espèce, et les dupeurs ne conseilleront jamais l'étude de ses fables. Il faut le dire néanmoins, la moralité des fables, exprimée sous une forme sentencieuse, n'est pas sans danger. Le fond de cette philosophie n'est souvent que le plus froid égoïsme. L'homme mûr peut en retirer du fruit ; mais cette morale est faite pour dessécher le cœur de l'enfant. La Fontaine, nous l'avons vu, n'aimait pas l'enfance ; rien d'étonnant s'il ne lui a pas enseigné à aimer les hommes. Les fables ne peuvent convenir à l'enfance que par la naïveté du récit. Mais il faut, de la part des maîtres, une extrême prudence pour ne pas oblitérer le sens moral des jeunes gens en leur montrant le triomphe des mauvais instincts dans ces animaux égoïstes, moqueurs, injustes, ingrats et perfides.

(1) On connaît le portrait que La Bruyère a fait du paysan : « L'on voit certains animaux farouches, des mâles et des femelles, répandus par la campagne, noirs, livides, et tout brûlés du soleil, attachés à la terre qu'ils fouillent et qu'ils remuent avec une opiniâtreté invincible ; ils ont comme une voix articulée ; et, quand ils se lèvent sur leurs pieds, ils montrent une face humaine ; et en effet ce sont des hommes. » C'est ainsi que les serviteurs de bonne maison traitaient les *cancres, hères et pauvres diables*.

Quand on parle de la *morale* de La Fontaine, il ne faut pas s'y tromper. Il ne s'agit que de la peinture des mœurs, et non de la morale, en tant que règle de conduite.

Est-ce bien à La Fontaine qu'il faut demander l'enseignement de la morale ? Il se contente d'exprimer la pensée qui sort de son récit et qui le plus souvent appartient à ses devanciers beaucoup plus qu'à lui. La leçon, c'est à nous à la tirer pour l'éducation de l'enfance. Ainsi pour n'en prendre qu'un exemple, dans la *Cigale et la fourmi*, la moralité, qui n'est pas de La Fontaine, ne nous dit point qu'il faut imiter la fourmi ; elle constate le sort de l'imprévoyance. Mais nous disons, nous : n'imitez pas plus la cigale que la fourmi. L'une a tort de n'avoir pas songé à amasser pour l'hiver ; l'autre a tort de n'avoir pas de cœur pour les malheureux, qu'il faut soulager, même quand c'est par leur faute qu'ils sont dans la misère. La Fontaine n'avait garde de prêcher la dureté pour châtier l'imprévoyance. Que serait-il devenu, lui, cigale du sacré vallon, si la fourmi aristocratique ou bourgeoise lui avait dit : « Ah ! vous chantiez. Eh bien, dansez maintenant. »

Puisque nous parlons de mœurs, disons ici que ce n'est pas en naturaliste que le poète a observé les animaux. Sous ce rapport il y a plus d'une erreur dans ses fables. A-t-on jamais vu par exemple un lapin se blottir dans le trou d'un scarabée ? (1)

La Fontaine n'observe pas autrement que tous ceux qui regardent : il lui suffit de saisir les traits généraux des caractères. S'il avait parlé en savant, il ne serait lu que des savants ; il a préféré dire à sa façon ce que tout le monde sait, et c'est pour cela qu'il est lu par tout le monde.

Il ne faut pas confondre la philosophie de La Fontaine avec celle qui ressort de la peinture des mauvais instincts dans les animaux qu'il met en scène. Le subjectif en lui est tout autre que l'objectif. Voulez-vous connaître la vraie pensée et les vrais sentiments, non de l'auteur, mais de l'homme ? Lisez le *Lion et le rat*, la *Mort et le mourant*, *Philémon et Baucis*, les *deux Pigeons*, les *deux Amis*.

Il faut, autant qu'on peut obliger tout le monde :
On a souvent besoin d'un plus petit que soi.

(1) L'*Aigle* et l'*Escarbot*, l. II, 8.

C'est le bonheur avant tout qu'il rêve pour l'humanité comme pour lui-même :

> Je voudrais qu'à cet âge
> On sortît de la vie ainsi que d'un banquet (1).

Et ce qui dépasse tout :

> Ni l'or ni la grandeur ne nous rendent heureux.
> Ces deux divinités n'accordent à nos vœux
> Que des biens peu certains, qu'un plaisir peu tranquille :
> Des soucis dévorants c'est l'éternel asile ;
> Véritables vautours que le fils de Japet
> Représente, enchaîné sur son triste sommet.
> L'humble toit est exempt d'un tribut si funeste,
> Le sage y vit en paix, et méprise le reste :
> Content de ses douceurs, errant parmi les bois,
> Il regarde à ses pieds les favoris des rois ;
> Il lit au front de ceux qu'un vain luxe environne
> Que la Fortune vend ce qu'on croit qu'elle donne ;
> Approche-t-il du but, quitte-t-il ce séjour,
> Rien ne trouble sa fin : c'est le soir d'un beau jour (2).

Pour être heureux enfin, il faut avoir un ami, un autre soi-même.

> Qu'un ami véritable est une douce chose !

C'est l'âme du poète ici qui se révèle. Quand La Fontaine peint le monde, il en regarde souvent les vilains côtés ; quand il se peint lui-même, c'est une bonne nature à qui l'on pardonne beaucoup parce qu'il a beaucoup aimé pour être aimé à son tour sans doute. Peut-il en être autrement ?

« La Fontaine, dit Chamfort, n'est point le poète de l'héroïsme ; il est celui de la vie commune, de la raison vulgaire. Le travail, la vigilance, l'économie, la prudence sans inquiétude, l'avantage de vivre avec ses égaux, le besoin qu'on peut avoir de ses inférieurs, la modération, la retraite, voilà ce qu'il aime et ce qu'il fait aimer. Il n'affecte point ce mépris pour l'espèce humaine qui aiguise la satire mordante de Lucien, qui s'annonce hardiment dans les écrits de Montaigne, se découvre dans la folie de Rabelais, et perce même quelquefois dans l'enjouement d'Horace. Ce n'est point cette austérité qui appelle, comme

(1) La *Mort* et le *Mourant*, l. VIII, 15.
(2) *Philémon* et *Baucis*.

dans Boileau, la plaisanterie au secours d'une raison sévère, ni cette dureté misanthropique de la Bruyère et de Pascal qui, portant le flambeau dans l'abîme du cœur humain, jette une lueur effrayante sur ses tristes profondeurs. Le mal qu'il peint, il le rencontre ; les autres l'ont cherché. Pour eux, nos ridicules sont des ennemis dont ils se vengent : pour La Fontaine, ce sont des passants incommodes, dont il songe à se garantir ; il rit, et ne hait point. »

Non certes, jamais la haine n'a pu se loger dans la tête ni dans le cœur de La Fontaine : il aimait trop à vivre heureux pour ne pas supporter les défauts d'autrui et ne pas nous apprendre à nous contenter du sort que nous a fait la Providence. Mais il avait trop l'expérience de la vie pour ne pas nous apprendre aussi les conséquences de nos sottises et les manœuvres des malins qui cherchent à vivre à nos dépens.

Nous connaissons l'homme ; entrons à fond dans son génie, et ne nous autorisons pas des injustes dédains du dix-septième siècle à son égard. Molière et Fénelon d'ailleurs ont su l'estimer à sa valeur (1).

Le grand art de La Fontaine, c'est d'avoir fait de la fable, comme il le dit :

> Une ample comédie à cent actes divers,
> Et dont la scène est l'univers.

Il faut encore reconnaître ici l'influence de l'époque qui était tournée au drame. La Fontaine, ce grand enfant de génie, semblait ajouter foi aux contes puérils dont il charmait la France. De là l'intérêt de ses fables où tout est en peinture. On assiste à ces petits drames comme si on les avait devant les yeux ; et le langage des animaux ressemble à ce point à notre langage qu'on se fait illusion en le lisant. Les personnages ne se mettent pas en scène, c'est le poète qui les introduit ; mais on les voit comme le poète les voit lui-même. Le *Loup et l'agneau* par exemple n'est-ce pas un vrai drame tragique ; le

(1) Voici le jugement de Fénelon, après la mort de La Fontaine : « Lisez-le, et dites si Anacréon a su badiner avec plus de grâce ; si Horace a paré la philosophie et la morale d'ornements plus variés et plus attrayants ; si Térence a peint les mœurs des hommes avec plus de naturel et de vérité ; si Virgile enfin a été plus touchant et plus harmonieux. »

Savetier et le financier une vraie comédie ? Tous les styles et tous les tons, depuis le naïf jusqu'au sublime, sont tour à tour mis en œuvre, selon les besoins de la pensée, par ce magicien dont la baguette enchantée fait défiler devant nous, comme des personnages dignes d'intérêt, tout ce monde d'animaux que nous sommes tentés de prendre pour nos semblables, tant leurs caractères sont vivement marqués. Ne parlons plus d'imitation : si l'Inde, la Grèce et Rome ont fourni la plupart des sujets, c'est La Fontaine qui en a fait sortir la poésie. Il a imité, mais c'est l'éternel modèle qui pose devant les vrais poètes : la nature. Et ce qu'il a imité des anciens, lui appartient par le tour et par l'expression. Comparez les fables d'Ésope, c'est-à-dire de *Planude*, moine du quatorzième siècle, avec les fables de La Fontaine, et vous trouverez, d'un côté, un prosaïque récit, de l'autre, une exquise poésie.

Lessing en Allemagne n'a pas voulu comprendre cette poésie de La Fontaine, parce qu'il s'entêtait à prendre l'apologue pour ce qu'il était dans Ésope : un enseignement moral tiré d'un court récit. Pour La Fontaine la moralité est l'accessoire : il ne la tire même pas toujours. L'essentiel, c'est la poésie du récit. On s'étonne que Lamartime si justement sévère pour la partie morale de l'œuvre de La Fontaine, n'ait pas reconnu la supériorité littéraire de la composition si parfaite et du style incomparable de La Fontaine. A certains moments, il a su lui rendre justice ; mais il a toujours eu des préventions contre lui, parce qu'il ne l'a jamais étudié sérieusement. Les préventions d'ailleurs se comprennent. Il n'y a aucune ressemblance entre le poète de l'idéal, le chantre divin des *Harmonies* et l'auteur des Contes et des Fables, qui ne chercha rien dans la nature que son plaisir. Lamartine n'aimait pas la fable. « Si le drame est ingénieux, moral ou pathétique, dit-il, pourquoi ne pas le faire représenter par des enfants ou par des hommes, ses acteurs naturels ? Cette fiction contre nature de l'animal parlant est destructive de l'intérêt. Est-ce un moyen de faire croire l'enfant à la vérité de la leçon qu'on prétend lui donner, que de commencer par le faire douter de la vérité des sentiments et des paroles qu'on prête aux animaux, acteurs et interlocuteurs de ces fables ? Le faux est-il la préface convenable du vrai ? » Mais au moins n'aurait-il pas goûté comme artiste ce style tout en images qui nous rend témoins des scènes et des tableaux qu'il retrace, si le poète avait consenti à

relire sans préjugés les fables qu'il avait apprises dans son enfance ?

Qu'on ne croie pas qu'il y fût aussi insensible qu'il a voulu le paraître. En voici la preuve : « Expliquez-moi, lui dit un jour Legouvé, comment il se fait que vingt vers de La Fontaine, une fois entrés dans ma tête, n'en sortent pas, et qu'il suffise de quelques mois pour que vingt vers de vous s'échappent de mon souvenir ? — Rien de plus simple, répondit le poète, c'est que j'écris avec un pinceau, et La Fontaine avec une plume ; *je colore, il grave*, et les couleurs s'effacent plus vite que les contours. »

Le poète reconnaissait donc les contours précis que La Fontaine donne aux objets. Il grave en effet la pensée en traits ineffaçables. Mais sa plume aussi est un pinceau qui colore. Seulement les couleurs ne passent pas, parce que ce sont les couleurs des choses mêmes. On n'imagine pas un naturel plus parfait que celui de La Fontaine. Et cependant, c'est un style profondément travaillé. On croirait que l'auteur improvise, et il n'est pas un mot qui ne soit à la place où il l'a voulu mettre pour répondre au mouvement du dialogue et du récit. C'est à la fois une musique et une peinture. Mais le pittoresque chez lui est moins plastique que dramatique : il est sobre d'épithètes ; le tableau est en action. Jugez-en par la fable : La *Mort et le Bûcheron*. C'est sa première manière ; mais qu'elle est différente de celle qu'on attribue à Ésope. Ce qu'il y a de plus admirable dans sa versification, c'est qu'elle flotte entre la prose et le vers, aussi harmonieuse que l'une, aussi facile que l'autre. On a peine à revenir de son étonnement, quand on lit cette critique singulière : « Ces vers boiteux, disloqués, inégaux, sans symétrie ni dans l'oreille ni sur la page, me rebutaient. » Telle est l'impression d'enfance de Lamartine. Et il est évident qu'il n'en est pas revenu depuis. Eh bien, ces vers inégaux sont précisément le plus grand charme de La Fontaine, parce qu'ils suivent le mouvement de la pensée et qu'ils peignent les objets par les sons. Comment une oreille musicale comme celle de Lamartine a-t-elle pu être insensible à l'harmonie imitative qu'on rencontre dans des vers comme ceux-ci du *Coche et de la Mouche :*

Dans un chemin montant, sablonneux, malaisé,
Et de tous les côtés au soleil exposé,
Six forts chevaux tiraient un coche.
Femmes, moines, vieillards, tout était descendu ;
L'attelage suait, soufflait, était rendu.

Comparez maintenant à cette lourde montée la marche dégagée, preste et vive de la laitière :

Perrette, sur sa tête ayant un pot au lait,
Bien posé sur un coussinet,
Prétendait arriver sans encombre à la ville.
Légère et court vêtue, elle allait à grands pas,
Ayant mis ce jour là, pour être plus agile,
Cotillon simple et souliers plats.

Ne suez-vous pas d'un côté avec l'attelage ; et ne courez-vous point de l'autre sur les pas de Perrette ?

Il y aurait trop à citer. Voulez-vous en un vers un tableau où la plume exécute ce que le pinceau d'un Raphaël ou d'un Rubens ne pourrait pas rendre ?

Voici le semeur avec son grand geste qui fend les airs :

Voyez-vous cette main qui par les airs chemine ?

Le fabuliste aurait pu dire :

Voyez-vous par les airs cette main qui chemine ?

Mais ce n'est pas la rapidité, c'est le tableau qu'il a voulu peindre en mettant en relief au bout du vers le verbe *chemine.* Ce n'est pas à l'oreille ici, c'est aux yeux qu'il veut parler. Quelle science du rythme ? La souplesse est telle qu'il n'y a pas deux vers qui se ressemblent.

Prenez les *Animaux malades de la peste*, et demandez-vous pourquoi ce petit vers de trois syllabes après un alexandrin.

Pour moi, satisfaisant mes appétits gloutons,
J'ai dévoré force moutons.
Que m'avaient-ils fait ? Nulle offense.
Même il m'est arrivé quelquefois de manger
Le Berger.

Le lion ne cache-t-il pas derrière le grand vers la honte de son crime ? Et plus loin :

On n'osa trop approfondir
Du tigre, ni de l'ours ni des autres puissances
Les moins pardonnables offenses.

Comme on se fait petit devant les grands !

Vous ne verrez jamais un petit vers qui n'ait sa raison. Dans l'*Aigle, la Laie et la Chatte,* vous voyez la chatte courir du nid de l'aigle au terrier de la laie :

> Au partir de ce lieu, qu'elle remplit de crainte,
> La perfide descend tout droit
> A l'endroit
> Où la laie était en gésine.

Écoutez maintenant l'orgueilleuse présomption du chêne :

> Cependant que mon front au Caucace pareil,
> Non content d'arrêter les rayons du soleil,
> Brave l'effort de la tempête.

Quelle peinture et quelle harmonie !

> Le vent redouble ses efforts
> Et fait si bien qu'il déracine
> Celui de qui la tête au ciel était voisine,
> Et dont les pieds touchaient à l'empire des morts.

Le vent qu'il bravait se raille de l'orgueilleux personnage, et c'est la mesure des vers qui exprime ce sentiment là.

Jugez de la variété des tons.

Voulez-vous de hautes pensées et de la mâle éloquence ?

> Quant aux volontés souveraines,
> De Celui qui fait tout et rien qu'avec dessein,
> Qui les sait que lui seul ? Comment lire en son sein ?
> Aurait-il imprimé sur le front des étoiles
> Ce que la nuit des temps enferme dans ses voiles ?

Et cette menace aux tyrans de Rome sortie de la bouche du *Paysan du Danube :*

> Craignez, Romains, craignez que le ciel quelque jour
> Ne transporte chez vous les pleurs et la misère ;
> Et mettant en nos mains, par un juste retour,
> Les armes dont se sert sa vengeance sévère,
> Il ne vous fasse, en sa colère,
> Nos esclaves à votre tour.

Voici le poète de la grâce en trois coups de pinceau :

1° Tableau de la nuit personnifiée :

Cette divinité, digne de vos autels,
Par de calmes vapeurs mollement soutenue,
La tête sur son bras et son bras sur la nue,
Laissant tomber des fleurs et ne les semant pas,
Fleurs que les seuls zéphyrs font voler sur leurs pas (1).

2° Portrait de Vénus.

Rien ne manque à Vénus, ni les lis, ni les roses,
Ni le mélange exquis des plus aimables choses,
Ni le charme secret dont l'œil est enchanté,
Ni la grâce, plus belle encor que la beauté (2).

3° Démarche de la princesse de Conti :

L'herbe l'aurait portée ; une fleur n'aurait pas
Reçu l'empreinte de ses pas (3).

Vous le voyez, La Fontaine manie l'alexandrin avec autant de souplesse que les petits vers.

Est-ce que le poète des *Méditations* ne devait pas reconnaître un frère dans un poète qui possédait ce don de la grâce auquel nul ne fut plus sensible que celui qui a écrit le *Chant d'amour ?*

Et lui qui a protesté si éloquemment contre l'idée cartésienne de l'automatisme animal :

O mon chien, Dieu seul sait la distance entre nous ;
Seul il sait quel degré de l'échelle de l'être
Sépare ton instinct de l'âme de ton maître,

Ne devait-il pas applaudir à l'auteur de la fable les *deux Rats, le Renard et l'Œuf ?* (4)

(1) *Songe de Vaux*, 5e fragment.
(2) *Adonis*, poème.
(3) Le *Songe*, pour Mme la princesse de Conti.
(4) La Fontaine s'intéressait aux problèmes de la science comme à ceux de la philosophie. Témoin la fable *Un Animal dans la lune* où il se déclare pour le système de Galilée qui venait d'être condamné à Rome pour avoir soutenu le système de Copernic sur la rotation de la terre autour du soleil.

Il dit en parlant du soleil :

Sa distance me fait juger de sa grandeur ;
Sur l'angle et les côtés ma main la détermine.
L'ignorant le croit plat ; j'épaissis sa rondeur :
Je le rends immobile ; et la terre chemine.

Qu'on m'aille soutenir, après un tel récit,
Que les bêtes n'ont point d'esprit.

En voilà assez, pensons-nous, pour montrer quel souverain artiste et quel grand poète il y avait dans ce *bonhomme ?*

Il y faut ajouter une note cependant :

C'est ainsi que ma muse aux bords d'une onde pure
Traduisait en langue des Dieux
Tout ce que pensent sous les cieux
Tant d'êtres empruntant la voix de la nature.
. . . .
Car tout parle dans l'univers ;
Il n'est rien qui n'ait son langage.

La Fontaine n'est donc pas étranger non plus aux voix mystérieuses de la nature.

Ce qui aurait pu paraître une négligence au premier aspect dans la mesure des vers est le résultat d'un art suprême. Rien n'égale ces natures paresseuses une fois qu'elles se mettent à l'œuvre et qu'elles veulent réaliser ce qu'elles ont conçu. La Fontaine aussi avait son idéal et l'inégalité de la mesure lui était nécessaire pour l'atteindre.

Rien ne convenait mieux à ce genre naïf, capricieux, fantasque, où la forme doit se plier à la diversité des sujets et à la variété des personnages. Il y a plus de naturel dans ces vers inégaux qui suivent tous les mouvements de la pensée, que dans ces formes régulières et harmonieuses, mais souvent monotones de la grande poésie. Disons en finissant que si Lamartine est le plus poétique des Français, La Fontaine est le plus français des poètes, c'est-à-dire celui qui réunit au plus haut degré le bon sens, le bon goût, le sel gaulois, la finesse, la délicatesse, la naïveté malicieuse et la vivacité de l'esprit et du style.

II.

Nous avons parcouru les différents genres de poésie cultivés au dix-septième siècle, et partout nous avons vu l'étude de l'homme moral dominer l'esthétique. Le drame, expression de l'activité sociale, est la forme de prédilection de la pensée poétique à cette époque. Il n'est pas jusqu'à l'apologue qui ne prenne les allures du drame. Boileau seul, parmi les grands poètes de ce siècle, est dépourvu du talent dramatique et ne semble doué

que du génie de la critique. Mais ce génie suffit à sa mission. Il est en littérature ce que Louis XIV est en politique : il représente l'esprit de discipline, la pensée directrice ; il est le régulateur du goût littéraire. Deux genres sont restés en souffrance dans ce siècle : le *lyrisme* et l'*épopée*. Le premier, qui ne se nourrit que d'enthousiasme, ne pouvait vivre à la cour de Louis XIV. Racine, néanmoins, a trouvé dans l'effusion de sa piété chrétienne les chœurs d'Athalie et d'Esther, chants lyriques et élégiaques qui ont perdu de leur fraîcheur, mais qui valent mieux encore que les odes et les hymnes de J.-B. Rousseau. L'épopée, sous le règne de Louis XIV, ne produisit en vers que des œuvres médiocres. Plus que jamais, on répudia les sujets modernes, quand on vit le sieur Carel de Sainte-Garde célébrer en vers pitoyables, dans son *Childebrand*, la victoire de Charles-Martel sur les Sarrasins. Et Boileau, amoureux des noms antiques, attribua l'insuccès de Carel à l'effet disgracieux que fait sur l'oreille le nom de son héros :

> D'*un seul nom* quelquefois le *son dur* ou *bizarre*
> Rend *un poëme entier* ou *burlesque* ou *barbare !*

Malheureux Carel ! que ne choisit-il un nom plus harmonieux ? Son poëme, au lieu d'être une œuvre insipide, eût été rangé peut-être au nombre des chefs-d'œuvre de l'esprit humain ! Un autre poëte de ce temps, Louis le Laboureur, entreprit de chanter Charlemagne, dont le nom vaut bien apparemment celui des guerriers antiques, ce qui n'empêcha pas l'auteur de se traîner dans les basses régions de la littérature. Ce ne sont donc pas les sujets qui ont manqué aux poëtes ; ce sont les poëtes qui ont manqué aux sujets. Mais Boileau n'en conclut pas moins que la mythologie seule pouvait inspirer l'épopée, ce qui détourna les grands poëtes d'un genre où il fallait se borner à imiter Homère et Virgile, sans ajouter foi à leurs fictions merveilleuses. Boileau ne composa qu'un fragment épique, et, par défaut de sujets, chargea la muse badine d'emboucher la trompette héroïque.

La Fontaine qui n'était capable d'aucune grande entreprise fit les *Amours de Psyché* et *Adonis*, mais on sent que sa muse gauloise n'est pas de taille à parler dignement des grands dieux de la fable.

Les vraies inspirations épiques au dix-septième siècle, c'est à la prose qu'il les faut demander.

CHAPITRE VI.

La poésie en prose.

—

Bossuet — Fénelon — Mme de La Fayette.

I.

Pour comprendre la poésie du siècle de Louis XIV, il faut connaître, avons-nous dit, le mouvement philosophique et religieux de l'époque. Nous avons caractérisé l'influence de Descartes et de Port-Royal. Il nous reste à parler des deux hommes qui sont les gloires les plus éclatantes de l'Église au XVIIe siècle : Bossuet et Fénelon. Ni l'un ni l'autre ne peuvent être rangés parmi les poètes, dans le sens restreint du mot. Mais Fénelon a écrit un poème et il a fait des fables en prose. Et si le nom de Bossuet est celui d'un orateur, il s'est élevé si haut dans l'éloquence religieuse qu'ici l'éloquence se confond avec la poésie même, et qu'il nous est impossible de ne point caractériser à grands traits celui qu'on a surnommé le dernier des Pères de l'Église.

Orateur, théologien, historien, philosophe, publiciste, Bossuet (1) a mis partout l'empreinte de son sublime génie. Sa

(1) Bossuet (*Jacques Bénigne*), né à Dijon, en 1627, est mort à Paris, en 1704. A seize ans, conduit par Arnauld à l'Hôtel de Rambouillet, il improvisa à onze heures du soir un sermon. Ce qui fit dire à Voiture : « Je n'ai jamais vu prêcher de si bonne heure ni si tard. » Ses principales œuvres sont les *Sermons* et les *Panégyriques* — Les *Oraisons funèbres* — Le *Discours sur l'histoire universelle* — Le *Traité de la connaissance de Dieu et de soi-même* — Le *Catéchisme de Meaux* — L'*Exposition de la doctrine de l'Église* — Les *Méditations sur l'Évangile* — Les *Élévations sur les mystères* — L'*Histoire des variations des églises protestantes* — *Instructions sur les états d'oraison* — *Relations sur le quiétisme* — Le *Sermon sur l'unité de l'Église* — La *Politique* tirée de l'Écriture Sainte — *Maximes et réflexions sur la comédie* — La *Logique*, etc.

royale et divine parole l'élève au-dessus de tous les orateurs anciens et modernes. Jamais au nom du Très-Haut on n'a parlé avec autant de majesté ni de grandeur. On l'a dit avec raison : ce n'est pas un orateur, c'est l'éloquence même. Évoquez l'autorité d'un Moïse, la sublimité d'Isaïe, la force de Démosthènes, l'éclat et la profondeur de Pindare ; mettez ces quatre génies en fusion pour n'en former qu'un seul ; placez-le au siècle de Louis XIV, et vous aurez l'idéal de ce que fut Bossuet. Ce siècle, il en est la personnification la plus haute, et il a mérité de lui donner son nom plus encore que le grand roi, car si l'un a régné sur les événements, l'autre a régné sur les âmes et tenu le sceptre de l'intelligence. Que sa voix retentît dans la chaire, dans la controverse ou dans l'histoire, nul ne résistait à son ascendant dominateur. Tour à tour évêque de Condom et de Meaux, ou précepteur du dauphin, fils du roi, tous ses écrits comme tous ses discours sont des actes de ses fonctions ou de son ministère. Depuis son entrée dans le sacerdoce, on peut dire qu'il n'a pas prononcé un mot ni tracé une ligne qui ne fût un devoir de sa charge. Et cet homme qui, au lieu de songer à la gloire des lettres ne pensait qu'à la gloire de Dieu, a été le plus merveilleux écrivain comme le plus grand orateur de son pays. Mélange incomparable de simplicité et de grandeur, son style est le modèle le plus accompli de la prose éloquente où l'inspiration s'unit à l'art par un instinct supérieur qui lui fait atteindre le naturel sans vulgarité, la pompe sans emphase, la hardiesse sans incorrection, la force sans effort. Rarement il parle au cœur, c'est l'imagination qu'il frappe, et c'est la raison qu'il subjugue. Bossuet est un disciple de l'Ancien Testament, plus encore que de l'Évangile. L'aigle de Meaux semble avoir ravi la foudre au sommet du Sinaï pour écraser l'orgueil de l'homme et faire peser sur le néant tout le poids de l'infini. C'est comme le dernier des prophètes de l'ancienne loi dans la loi nouvelle. Il tient du poète lyrique par l'éclat fulgurant et la hauteur de sa parole si naturellement sublime, comme il tient du poète épique par l'amour de la gloire et de la magnificence et je ne sais quelle ivresse guerrière à raconter les batailles. Malgré soi on songe à Pindare et à Homère, en lisant certaines pages des *Oraisons funèbres,* des *Panégyriques* et du *Discours sur l'histoire universelle.* Et M. Villemain, nous l'avons vu, n'a pas trouvé pour caractériser le génie de Pindare d'autre nom que celui de Bossuet.

Avions-nous tort de dire que Bossuet avait le droit de trouver sa place dans l'histoire de la poésie ? On ne connaît plus guère aujourd'hui que les *Oraisons funèbres* d'Henriette de France, reine d'Angleterre, d'Henriette d'Angleterre, duchesse d'Orléans et du prince de Condé, puis le *Discours sur l'histoire universelle* dont Géruzez a dit : « Des hauteurs où Bossuet se place pour considérer l'histoire, les empires ne lui apparaissent plus que comme des individus et les destinées de ces individus ne sont que des scènes ou des actes d'un drame unique qui se dénoue par la naissance du Christ et la rédemption du genre humain. Le prologue, c'est la création ; l'exposition, la chute de l'homme ; le nœud, la dispersion des hommes, les progrès de l'idolâtrie et la durée du peuple de Dieu ; la péripétie, la corruption et le déclin du monde idolâtrie ; le dénouement, l'avènement du libérateur et le triomphe de sa doctrine. »

Mais c'est une épopée plus qu'un drame : « C'est la véritable épopée des temps modernes, celle dont Dieu est le poète et l'humanité le héros. A ce magnifique récit, rien ne manque des splendeurs de l'antique épopée : l'unité d'action, la grandeur d'intérêt, l'intervention merveilleuse d'une main divine, un langage rapide, étincelant, sublime, tout s'y trouve. Les siècles se pressent, se coordonnent dans ce vaste ensemble ; les trônes et les empires *tombent avec un fracas effroyable les uns sur les autres* ; et, au milieu de cette mobilité des institutions humaines, se dresse *l'empire du Fils de l'homme auquel seul l'éternité est promise*. On peut contester la vérité du point de vue de Bossuet : on n'en peut méconnaître la magnificence. Ce sont les fastes du genre humain aperçus du haut du Sinaï. (1) » Il faut lire aussi le *Panégyrique de Saint Paul*. L'éloquence y atteint l'idéal même de l'imagination créatrice qui ressuscite le passé et le fait jaillir à nos yeux avec toute l'illusion de la présence. Lisez enfin les *Méditations sur les Évangiles* et les *Élévations sur les mystères*. C'est de la poésie encore, autant qu'en puisse admettre la métaphysique transcendante, et il n'y a pas péril qu'on s'y égare dans des raffinements de mysticisme qui ne sont point dans la nature de Bossuet. A moins d'être arrêtés par cette faiblesse : la peur de croire, les artistes auraient intérêt à étudier ces pages qui, en leur genre, n'ont point d'égales.

(1) Demogeot, *Histoire de la littérature française*.

La partie philosophique toute cartésienne de l'œuvre de Bossuet a été écrite pour le dauphin, son élève, qui n'en a guère profité, ou pour la défense de l'Église dont il était l'oracle. Mais celles de ses œuvres que nous appelons littéraires ont toujours Dieu pour principe et pour fin. Il ne mène les funérailles des grands hommes que pour montrer que Dieu seul est grand, et il ne retrace les faits principaux de l'histoire que pour montrer comment Dieu coup sur coup détruit les empires pour asseoir sur leurs débris le règne du christianisme.

Il n'était pas aisé à Bossuet de tenir le gouvernail de l'Église de France entre la doctrine de Descartes qu'il professait en philosophie, la doctrine janséniste pour laquelle il avait un penchant marqué, les Jésuites qui par le P. Lachaise menaient la conscience du roi, le protestantisme qu'il avait à combattre, le roi qui opposait son autorité à celle de l'Église en matière de gouvernement et enfin le quiétisme, raffinement de piété qui plaisait à Mme de Maintenon et qui avait séduit le cœur de l'archevêque de Cambrai. Bossuet sut se maintenir en équilibre au milieu de toutes ces querelles religieuses. Il s'est fait le représentant de l'orthodoxie la plus étroite et la plus éclairée. Il était le dogme incarné, comme Descartes était l'idée. Il se tenait inébranlable sur le roc de la foi comme sur un autre Sinaï où Dieu lui-même semblait s'être révélé à son esprit.

Ce fut pour Louis XIV une fortune inestimable d'avoir trouvé dans Bossuet le consécrateur du pouvoir absolu des rois. Bossuet invoquant l'autorité de la Bible a fait du prince le représentant de Dieu sur la terre et la personnification de l'État qui est tout en lui et qui n'est rien sans lui. Le grand évêque n'a pas, comme on l'a dit, consacré le despotisme au nom de la religion. Plus le pouvoir royal est grand, plus grande est la responsabilité du roi. S'il abuse de son autorité pour tyranniser son peuple dont il est le protecteur et le père, Dieu vengera sur lui la cause de l'humanité outragée. Telle est la doctrine politique et sociale de Bossuet. Et, dans un temps où il ne voyait guère autour de lui que la monarchie absolue (1), il faut lui savoir gré d'avoir tracé des limites à l'autorité royale et rappelé ses devoirs en consacrant ses droits.

(1) On ne pouvait pas mesurer encore les résultats des libertés anglaises.

Le despotisme de Louis XIV n'est pas l'œuvre de Bossuet. Cependant ce grand défenseur de la foi, par un respect exagéré pour l'autorité du monarque, a sacrifié un jour ses devoirs d'évêque à ses devoirs de sujet. Quand Louis XIV, en lutte avec le pape sur des questions de droit ecclésiastique, convoqua la fameuse assemblée du clergé de 1682, Bossuet rédigea une déclaration qui, sous prétexte de sauvegarder les *libertés gallicanes*, entamait l'autorité du Souverain Pontife et mettait l'Église aux pieds du roi. Bossuet craignant un schisme a marché avec le roi jusqu'au bord de l'abîme, pour l'empêcher de s'y précipiter et d'y précipiter la France avec lui. Bossuet a dû déployer pour jouer ce rôle une extrême habileté diplomatique.

Sans doute, dans des questions qui touchent à l'ordre civil, comme les possessions territoriales de l'Église, le pouvoir civil a des droits qu'il ne peut aliéner sans subordonner l'État à l'Église. Mais si ces droits portent atteinte à l'autorité ecclésiastique dans son propre domaine, l'Église est subordonnée à l'État. C'est ce qui arriva au dix-septième siècle ; et Bossuet, malgré son sermon sur l'unité de l'Église, fut l'instrument de cette humiliante sujétion. On ne comprenait pas alors que l'indépendance des deux pouvoirs est la condition de leur dignité et de leurs progrès mutuels. Pour le comprendre, il a fallu une révolution dans les esprits et dans les faits. L'Église peut-elle être libre, quand l'État ne l'est pas ?

Bossuet s'est laissé égarer par le zèle de Louis XIV pour la foi, dont le principal mobile était l'unité des esprits sous son autorité suprême. Le protestantisme fut poursuivi à outrance. Les dragonnades et la révocation de l'Édit de Nantes furent les conséquences de ce despotisme étroit qui ne permettait à personne de penser autrement que le roi sur les choses de Dieu. Bossuet fit de nombreuses conversions par l'autorité de sa parole. Mais le système de compression inauguré par le roi provoqua d'innombrables trahisons de conscience, le règne de l'hypocrisie et l'affaiblissement de la foi dont les conséquences se manifesteront au siècle suivant par la corruption des mœurs et l'incrédulité philosophique. Voilà les suites de l'intervention de l'État en matière religieuse.

Les dernières années de Bossuet furent troublées par la lutte qu'il eut à soutenir contre Fénelon sur la question du quiétisme. C'est un spectacle émouvant que celui auquel nous font assister

ces deux hommes d'un génie si divers qui furent les deux plus grands défenseurs de l'Église et les deux plus grands écrivains classiques de la France : l'un le Thomas d'Aquin, l'autre le Bonaventure de leur siècle. Nés pour être les ministres de deux règnes, le premier avait le génie du passé, le second le génie de l'avenir. Bossuet prenant la parole ou la plume était l'interprète ou l'organe de la vérité religieuse. Fénelon obéissait à la voix intérieure qui parlait en lui. D'un côté, c'était le dogmatisme, la raison, la vérité, le réel ; de l'autre, le mysticisme, le sentiment, l'amour, l'idéal. Fénelon avait commencé par être le disciple de Bossuet. Mais la diversité de leurs tendances avait fini par amener entre eux des froissements regrettables.

Fénelon avait donné, à l'exemple de Mme Guyon, dans l'exaltation mystique de l'amour pur de Dieu, qui ne permettait pas à l'homme de faire le moindre retour sur lui-même en s'adressant à Dieu dans la prière : l'âme en repos, l'âme inagissante, plongée dans l'extase divine, et n'aimant Dieu que pour lui-même. C'était le retour au quiétisme de Molinos. Il y avait un piége pour la faiblesse humaine dans cette piété raffinée et sentimentale. Bossuet avait la raison trop droite pour ne pas le sentir. Ce qui pouvait convenir à quelques-uns ne pouvait convenir à tous. Cette piété purement contemplative et désintéressée était l'illusion d'une belle âme, mais c'était une illusion. Bossuet aidé de Louis XIV et du père Lachaise, fit condamner Fénelon par la cour de Rome pour son livre sur les *Maximes des saints*, où il avait exposé sa doctrine. Fénelon donna un héroïque exemple d'humilité et d'abnégation en se soumettant sans réserve et en recommandant à ses ouailles de brûler son livre. Bossuet avait raison; mais, poussé par son neveu auquel il voulait frayer le chemin des honneurs et qui traitait Fénelon de *bête féroce*, il mit trop de violence et d'acharnement dans la lutte. Fénelon de son côté mit tant de douceur et de modestie dans la défense de ses opinions personnelles, tant de bonne grâce et de sincérité dans la soumission qu'il eut avec lui tous les cœurs. Le Saint Siége lui-même qui regrettait de donner raison au défenseur des libertés gallicanes ne put s'empêcher de relever Fénelon contre l'orgueilleuse raison de son adversaire, en disant : « L'archevêque de Cambrai a erré par excès d'amour de Dieu, l'évêque de Meaux a péché par défaut d'amour du prochain. » Si l'on ne pouvait se défendre d'admirer l'un, on se sentait entraîné à aimer l'autre.

C'est là en effet le sentiment qu'on éprouve pour Fénelon. Parmi les grands écrivains de la France, nul avant Lamartine ne fut plus aimé et ne fut plus digne d'amour.

II.

Poète, orateur, philosophe, théologien, critique, éducateur, Fénelon est le plus beau génie et la plus belle âme de son siècle. La persuasion coulait de ses lèvres et de sa plume comme le plus ineffable don de sa nature. Son génie était tout composé d'onction, de charme et de douceur ; son imagination était riche et pittoresque ; son esprit solide et fertile, et son style aussi simple qu'aimable, aussi harmonieux que brillant avait toutes les flexibilités comme toutes les élégances.

Il semble à certains critiques qu'il n'y ait pas de génie sans disproportion et sans prédominance d'une faculté sur les autres. En Fénelon l'équilibre était complet, et il aurait atteint la perfection, si dans les effusions de son âme et dans ses idées de réforme pour le bonheur des peuples, il n'eût trop cédé à des illusions dont ses vertus étaient complices.

Pour bien comprendre la vie et les œuvres de ce grand homme, il faut se le représenter successivement dans la direction des *Nouvelles catholiques* acquérant l'expérience qui lui fit écrire pour la duchesse de Beauvilliers, son *Traité de l'Éducation des filles* où tant de délicatesse s'unit au sens pratique le plus sagement éclairé, apprenant surtout la modestie aux femmes et leur enseignant « qu'il doit y avoir pour leur sexe *une pudeur sur la science* presque aussi délicate que celle qui inspire l'horreur du vice » ; puis il faut le voir dans sa mission d'apôtre convertissant les protestants du Poitou, par sa pénétrante éloquence ; ensuite appelé à former un héritier du trône, le duc de Bourgogne, né avec une nature fantasque et emportée dont il finit par se rendre maître en conciliant dans sa personne la double puissance de l'autorité et de l'amour, à ce point que la crainte de déplaire au maître était devenue la principale source de progrès dans cet admirable enseignement qui nous a valu la plupart des œuvres littéraires de Fénelon : les *Fables*, les *Dialogues des morts* et le *Télémaque ;* il faut le voir enfin, après sa lutte avec Bossuet, tel qu'il était dans son diocèse de Cambrai ouvrant son palais archié-

piscopal à l'armée française pendant la guerre qui sévit dans ces contrées, chéri de tous, faisant du bien à tous, et achevant sa carrière dans la composition de ces œuvres remarquables : le *Traité de l'existence de Dieu*, la *Lettre sur les occupations de l'Académie* et *ses OEuvres spirituelles* (1).

Nous n'avons pas à juger l'œuvre entière de Fénelon. Marquons seulement les grandes lignes, en montrant les tendances. Nous ne parlerons avec quelque détail que du *Télémaque* qui est plus particulièrement du ressort de la poésie.

En philosophie, Fénelon est cartésien comme Bossuet. En religion, sans déserter jamais les doctrines de l'Église, il apporte sa note personnelle au grand concert de la cause sacrée. Dans Bossuet Dieu est placé si haut que sa grandeur nous écrase ; dans Fénelon il est en relation plus directe avec notre âme comme avec la nature. On en sent partout la présence. La partie du *Traité de l'existence de Dieu* qui démontre la divinité par le spectacle de merveilles de la création s'élève au dessus de la froideur mathématique de ce mécanisme de l'univers exposé par Descartes : il s'en dégage une poésie qui résulte de la communication de l'âme avec le créateur rendu sensible dans les lois providentielles qui dirigent les êtres formés par sa main. Dans ses théories littéraires, Fénelon dépasse tout son siècle, sans en excepter Boileau. Nul n'a mieux compris combien on avait *appauvri* la langue depuis un siècle en *voulant la purifier*. Il demande qu'on l'enrichisse sans la dénaturer. Ses idées sur l'éloquence et la poésie ont une extrême largeur. Qui a mieux saisi le véritable objet de l'éloquence que celui qui a dit : « L'homme digne d'être écouté est celui qui ne se sert de la parole que pour la pensée, et de la pensée que pour la vérité et la vertu. » Le type pour lui, ce n'est point Cicéron : il a trop de parure ; c'est Démosthènes, parce qu'il s'oublie, et qu'il n'a en vue que la patrie dont il s'est constitué le défenseur. Il est « moins touché de l'art infini et de la magnifique éloquence de Cicéron que de la rapide simplicité de Démosthènes. » Il appelle l'attention sur l'éloquence des Pères de l'Église, où il y a beaucoup de perles à recueillir, dans le gravier d'une langue en décadence.

(1) Ses remarquables *Dialogues sur l'Éloquence* qui ont trait surtout à l'éloquence sacrée ne sont pas l'œuvre de sa vieillesse, bien qu'ils aient paru après sa mort.

En poésie, il se plaint avec raison de l'allure guindée et trop solennelle de l'alexandrin qui a condamné le siècle de Louis XIV à n'avoir point d'épopée. Fénelon, sans méconnaître la puissance et la beauté du vers, dans le domaine de l'ode surtout, ose distinguer la poésie de la versification et il a donné dans son *Télémaque* l'exemple d'une prose aussi harmonieuse et aussi colorée que les beaux vers. Ce qu'il dit de la rime surtout est digne de toutes les méditations des poètes futurs. Les rimes qui gênent ou qui remplacent la pensée ne sont pas à coup sûr un élément de beauté. « On est scrupuleux pour n'employer que des rimes riches, et on ne l'est ni sur le fond des pensées et des sentiments, ni sur la clarté des termes, ni sur les tours naturels, ni sur la noblesse des expressions. La rime ne nous donne que l'uniformité des finales qui est souvent ennuyeuse, et *qu'on évite dans la prose, tant elle est loin de flatter l'oreille.* Cette répétition de syllabes finales lasse même dans les grands vers héroïques, où deux masculins sont toujours suivis de deux féminins. » Il préfère avec raison l'entrelacement des rimes de la poésie lyrique, et il approuve La Fontaine d'avoir choisi des mesures inégales. Abolir la rime, il n'y songe pas : « Sans elle, notre versification tomberait. » Il loue aussi Ronsard pour avoir entrepris d'enrichir la langue. Son tort, dit-il, c'est qu'il *parlait grec en français, malgré les Français mêmes.* « En fait de langue, on ne vient à bout de rien sans l'aveu des hommes pour lesquels on parle. On ne doit jamais faire deux pas à la fois et il *faut s'arrêter dès qu'on ne se voit pas suivi de la multitude.* » Quelle leçon pour les artistes raffinés du langage qui ne sont heureux que quand il ne sont pas entendus de la foule. Fénelon prêche dans l'art la nécessité de la passion qui est, dit-il, comme l'âme de la parole. Il la veut en poésie comme en éloquence, mais dans toute sa force morale. Il proteste contre les langueurs et les fadeurs de l'amour dans la tragédie. Dans *Phèdre*, Racine a fait un double spectacle, en joignant à Phèdre furieuse Hippolyte soupirant, contre son vrai caractère. Il reproche aussi à Corneille d'avoir affaibli l'action dans son *OEdipe* « par l'épisode d'un froid amour de Thésée pour Dircé. » Il critique l'enflure, et cite pour exemple le récit de Théramène. « Un tel homme saisi, éperdu, sans haleine, peut-il s'amuser à faire la description la plus pompeuse et la plus fleurie de la figure du dragon ? » — « Il me paraît qu'on a donné souvent aux Romains

un discours trop fastueux : ils pensaient hautement, mais ils parlaient avec modération. » Il ne s'est trompé que sur Molière auquel cependant il a su rendre justice, pour sa verve comique.

Examinons maintenant l'œuvre de l'éducateur. Ses *Fables* sont ingénieuses et charmantes ; mais elles sont exclusivement faites pour l'éducation du duc de Bourgogne et surtout pour la réforme du caractère fantasque, capricieux et violent de ce prince. Elles servent en outre à lui faire connaître la mythologie. La morale de ces fables est bien supérieure à celle de La Fontaine. Mais entre les mains des élèves de nos écoles, elles sont en général d'une mince utilité pratique. Les *Dialogues des morts* contiennent les réflexions que le prince devait recueillir de son étude des grands faits et des principaux personnages de l'histoire. Ce sont ces personnages eux-mêmes qui expliquent leur conduite dans le séjour des morts où il ne leur coûte plus rien de dire hautement la vérité sur les mobiles et les conséquences de leurs actions. Il y a là des vérités d'une grande portée ; mais ici encore Fénelon n'avait en vue que le perfectionnement politique et moral du prince dont l'éducation lui était confiée.

C'est dans le même but que Fénelon composa son *Télémaque*. Il a choisi pour héros de ce poëme le fils d'Ulysse, destiné à régner après son père dans l'île d'Ithaque. Il lui fait parcourir les mers à la recherche d'Ulysse qu'une funeste destinée éloigne de sa patrie. De là une série d'aventures, où Télémaque, conduit par Mentor, incarnation de la sagesse, est exposé à tous les piéges tendus à son inexpérience par les passions orageuses de la jeunesse. Le sage précepteur, qui n'est autre que Fénelon lui-même, apprend à son élève par de graves et aimables leçons à profiter de ses fautes. Plus tard, Télémaque, en visitant les pays où les hasards d'une longue navigation le conduisent, s'instruit, à l'école de la sagesse, dans l'art de gouverner les peuples. C'est ainsi que Fénelon fit de son poëme un code politique et social. L'*Odyssée* d'Homère, la *Cyropédie* de Xénophon, la *République* de Platon sont les trois pierres angulaires de cet édifice poétique, philosophique et moral.

Comme œuvre *politique*, le *Télémaque* est le point de départ de l'esprit moderne. C'est la première application de la morale évangélique au gouvernement des sociétés. Tous les grands principes qui forment la glorieuse conquête de la révolution française de 89 : gouvernement populaire, élection et déposition des sou-

verains, liberté, égalité, fraternité, sont inscrits dans le *Télémaque.* Mais on y trouve aussi, dans le gouvernement de Salente, tout ce qu'il y a de plus contraire à la liberté et à l'égalité chrétiennes : le système des classes, qui se distinguent par l'habit. La manie de tout réglementer révèle dans l'auteur un esprit de domination qui ne s'accorde guère avec la tolérance, la conciliation, la modération qu'il enseigne. Le chimérique occupe plus de place que le vrai dans les théories de Fénelon. Louis XIV savait ce qu'il disait, quand il appela Fénelon *le bel esprit le plus chimérique* de son royaume. Ses maximes sont conformes à la justice et à la bienfaisance ; mais, dans l'application, ces beaux principes deviennent des impossibilités sociales. L'auteur, dans sa philosophie politique, est le précurseur des têtes creuses du dix-huitième siècle. Comme eux, il expose des idées personnelles et croit plus en lui-même qu'à la tradition ; comme eux aussi, il professe l'amour de l'humanité, qui, chez lui du moins, est sincère ; mais il n'a pas le sens pratique de l'homme d'État. Ses principes d'économie politique, ses lois somptuaires, la proscription du luxe, la communauté des biens, la répartition des terres et des professions par la main arbitraire de l'État sont des utopies absurdes contenant en germe les théories funestes du *socialisme* et du *communisme* qui ont fait tant de mal à la civilisation moderne. Fénelon n'entendait pas sans doute appliquer toutes ces vaines doctrines à la France ; mais que venaient-elles donc faire dans un système d'éducation ? Lorsque l'indiscrétion d'un copiste révéla au monde l'œuvre du grand archevêque nullement destinée à la publicité, les flatteurs, comme les étrangers, y virent la critique de Louis XIV et de son gouvernement. On reconnut son portrait dans la figure du faible et imprudent Idoménée, comme on avait, dès le début, reconnu Fénelon et le duc de Bourgogne sous les traits de Mentor et de Télémaque. L'auteur protesta contre ces interprétations malveillantes, mais il avoua qu'il avait voulu *tout dire* sans peindre personne *de suite.* C'était donc le système qu'il battait en brèche ; c'était ce luxe effréné et cet amour des conquêtes, ce despotisme accablant et cette ambition insensée qui pesaient sur ce peuple et qui avaient conduit la France aux abîmes. Le grand crime de Fénelon, aux yeux des courtisans, c'était d'avoir démasqué la perfidie des flatteurs, ces intrigants intéressés qui obsèdent l'oreille des rois dont ils exploitent les faiblesses pour supplanter leurs

rivaux. Fénelon tomba en disgrâce, et, pour comble de malheur, l'héritier du trône, élevé par les soins du grand réformateur, vint à mourir, et Louis XIV légua à son successeur une monarchie vermoulue qui devait s'écrouler sous le poids de ses fautes. Fénelon ne se borna pas à cette critique indirecte du gouvernement de Louis XIV. Il osa lui écrire une lettre, monument de sagesse autant que courage, où il protestait hautement contre le système despotique dans lequel le roi s'était laissé extraîner par des conseillers aveugles qui sacrifiaient à leur propre fortune les intérêts sacrés de la patrie.

Comme œuvre *littéraire*, le *Télémaque* est un des chefs-d'œuvre de la prose française. Beauté de l'ordonnance, admirable peinture des caractères se développant dans l'action et se soutenant sans jamais se démentir, richesse et grâce des descriptions, charme, vivacité, rapidité et ampleur des narrations, profondeur et étendue des pensées, pureté de la morale, heureux choix des comparaisons et des images, aimable simplicité, fraîcheur, élégance, abondance, facilité et précision du style : toutes les perfections sont renfermées dans ce livre, modèle du genre tempéré. C'est un vase rempli des fleurs les plus parfumées de l'antiquité. C'est son mérite, mais aussi son défaut. Tout poème dont le sujet est placé en dehors de l'atmosphère sociale qui enveloppe la pensée du poète est un *anachronisme*. Le *Télémaque* est païen par la forme et chrétien par l'esprit, par la morale. Fénelon, en suivant les traces d'Homère, a fait une œuvre de savante imitation, mais sans originalité. L'Olympe mythologique, sous la plume du cygne de Cambrai, n'est qu'un exercice d'école. Sous ce rapport, il est très-inférieur à Homère, qu'il surpasse par la grandeur morale des caractères, par la beauté des pensées et des sentiments. Mais ce n'est pas l'antiquité païenne qui a inspiré cette morale si pure, c'est le génie du christianisme. Si les personnages du *Télémaque* appartenaient aux temps modernes, ces inspirations évangéliques seraient à leur place ; mais l'idéal chrétien rayonnant sur des têtes païennes manque tout à la fois de vérité et de vraisemblance. C'est là, avec le but politique, philosophique et moral que s'est proposé l'auteur, et où l'on croit voir une perpétuelle allusion au règne de Louis XIV, c'est là la grande cause de la froideur du poème. Dans la peinture du bonheur des justes, où Fénelon s'est inspiré du ciel chrétien pour transformer en joies spirituelles les occu-

pations matérielles des habitants de l'Élysée, on peut voir le suprême effort de la philosophie, cherchant à s'élever au-dessus des images grossières de l'Olympe homérique. Mais Fénelon avait l'âme trop pieuse pour se jouer ainsi, dans les fictions païennes de l'Élysée. On se dit, malgré soi : si le ciel païen était si beau et offrait si pleinement satisfaction aux plus pures aspirations de l'âme, à quoi bon le ciel chrétien ? Et quand, en quittant la lecture de quelque description grossière des *joies matérielles* du paradis au moyen âge (1), on ouvre le dix-neuvième livre du *Télémaque*, on est tenté de regretter les *joies spirituelles* de l'Élysée de Fénelon. L'archevêque de Cambrai a, sans le vouloir, tendu un piége à ses croyances. C'est un nouvel argument contre l'emploi de la mythologie aux siècles chrétiens. Et à cet argument-là je ne sais trop ce que répondront les classiques entêtés de mythologie, que l'on rencontre encore jusque dans les établissements religieux. Parlerons-nous des scènes d'amour, dont les couleurs, quoique chastes, semblent d'abord peu convenables sur la palette d'un peintre qui porte la mitre ? Il était plus dangereux de les éviter que de les exposer pour en montrer les périls dans un ouvrage complet d'éducation. Disons-le, pour sa justification, l'auteur ne pouvait s'abandonner à la liberté de ses idées sur la conduite de la vie et les devoirs d'un prince destiné à occuper le trône qu'en se plaçant dans le domaine de la fiction, et, par ce procédé, il captivait l'attention de son élève, en lui rappelant les souvenirs de l'antiquité dont il avait orné sa mémoire.

Le *Télémaque* a joui, depuis deux siècles, d'une vogue ininterrompue. Aucun livre n'a été aussi souvent réimprimé. Il a été, peu s'en faut, traduit dans toutes les langues. On en compte jusqu'à une centaine de traductions dont plusieurs en vers latins et une en vers allemands. On comprend ce succès au siècle dernier. Les uns y voyaient avant tout le côté politique : la satire du règne de Louis XIV ; d'autres saluaient l'esprit de réforme qui travaillait le siècle ; les autres se laissaient séduire par l'attrait du poème qui tenait autant du roman que de l'épopée. Les hommes de goût se demandaient si c'était un vrai poème. Ceux-là seuls hésitaient qui n'admettent pas que la prose puisse revê-

(1) Voir l'*Enfer* et le *Paradis* de Jacomino de Vérone, dans le livre d'Ozanam sur les poètes franciscains.

tir les ornements de la poésie et qui vont jusqu'à signaler ce qu'ils appellent des *vers* dans la prose de Fénelon. Comme si une phrase ou un membre de phrase de douze syllabes était un vers ! S'il y avait des rimes, on comprendrait l'observation. Non, laissons là cette mesquine critique. Il faut aller au fond des choses. Voici le jugement de Bossuet. Le *Télémaque est outré dans toutes ses peintures* ; le style en est *efféminé et poétique ; tant de discours amoureux, tant de descriptions galantes* rendent cet ouvrage *indigne non seulement d'un évêque, mais d'un prêtre et d'un chrétien.* Le jugement est sévère, et dans la bouche de Bossuet il manque quelque peu de l'autorité d'une critique impartiale. Examinons cependant. En ce qui concerne les peintures, Bossuet se trompe. Il y a en général autant de sobriété que de richesse dans les descriptions. Il n'y a pas de poésie sans *menterie*, a dit Chateaubriand. Il faut bien parfois forcer la note pour frapper l'imagination. Bossuet lui-même n'a-t-il pas exagéré l'éloge des héros qu'il chante dans ses oraisons funèbres, et n'a-t-il pas trop encensé le *plus grand de tous les rois ?* Paul Albert a beau nous dire que le jugement de Bossuet sur le *Télémaque* est sans appel : nous n'admettons pas que l'auteur soit *outré dans toutes ses peintures*. Quant au style, il y règne beaucoup de douceur sans doute, mais il y a de l'énergie, quand il le faut, particulièrement dans les récits de bataille et dans les discours de Mentor. Le style est *poétique*, parce que l'œuvre est un poème. Bossuet lui-même est poétique, sans qu'il cherche à l'être, par le seul fait de l'inspiration sublime qui le soulève et l'emporte sur les hautes cimes de l'art comme de la pensée.

Restent les *discours amoureux et les descriptions galantes*. Il est évident que les épisodes d'amour, nous ne dirons pas d'*Antiope* qui n'a rien dont puisse s'effaroucher la pudeur, mais de *Calypso* et de sa nymphe *Eucharis* ne seraient point dignes d'un évêque ni d'un prêtre, si Fénelon avait écrit le *Télémaque* pour flatter l'imagination et les sens de la jeunesse. Est-ce donc là ce qu'il a fait ? Son livre a été écrit exclusivement pour le duc de Bourgogne. Il a été publié sans l'aveu de l'auteur qui le destinait, non à l'éducation première, mais à l'achèvement de l'éducation du prince et qui, selon toute probabilité, ne l'aurait pas mis au jour de son vivant.

Que faut-il penser de l'adoption de ce livre dans l'enseignement moyen ? Est-ce une heureuse idée pédagogique que d'en

avoir fait le livre des enfants? C'est demander s'il est utile d'expliquer et de faire apprendre par cœur à des enfants de douze à quinze ans des amours romanesques, même dans des éditions enpurgées qui peuvent enlever Eucharis, mais non Calypso ; de faire étudier la langue dont ils se serviront plus tard, dans un poème rempli des images de la mythologie et dont le style est sans analogie avec nos habitudes et avec nos mœurs comme avec nos sentiments et nos pensées ; de leur donner des idées politiques et sociales sans application dans la vie ; d'enseigner enfin aux fils de la bourgeoisie et du peuple comment il faut s'y prendre pour élever des princes destinés à régner un jour sur leur pays. Un tel système ne peut rien produire que la stérilité des intelligences et une complète inaptitude à l'expression de nos idées et de nos besoins. Par une routine inconcevable, les collèges ecclésiastiques se bornent à faire apprendre aux enfants dans les classes inférieures *les Fables* de La Fontaine et le *Télémaque* de Fénelon. Qu'en dirait Bossuet, s'il vivait aujourd'hui? L'enseignement officiel du moins a renoncé au *Télémaque*, comme livre *véhiculaire*, servant de base à l'enseignement. Il convient néanmoins d'en conserver quelques morceaux de choix dans nos chrestomathies ou livres de lecture.

Quant à l'abandon total du *Télémaque*, ce serait une grave erreur, car ce livre, abstraction faite de ses chimères, est le livre de la sagesse même ; il n'en est aucun peut-être qui contienne tant d'utiles conseils de la plus pure morale, non seulement pour un prince appelé à gouverner les peuples, mais pour tous les hommes, dont le premier des intérêts est d'apprendre, dans leur jeunesse, à se gouverner eux-mêmes. C'est d'ailleurs un livre précieux pour la connaissance de l'antiquité grecque et de la mythologie, qu'il n'est pas permis d'ignorer quand on veut posséder une complète culture d'esprit. En enseignant leurs droits aux peuples comme aux rois leurs devoirs, et en apprenant à tous à aimer la paix et à détester la guerre, Fénelon a rendu les plus grands services aux rois, aux peuples et à l'humanité. Un penseur de cette trempe mérite encore d'être lu par la jeunesse. Nous dirons enfin qu'un écrivain d'une souplesse qui se prête à tous les tons, d'une si aimable et si élégante simplicité, d'une si grande précision dans l'abondance et d'une convenance si parfaite comptera toujours parmi les maîtres les plus habiles en l'art d'écrire. Seulement il faudrait réserver le Télé-

maque à la poésie et à la rhétorique comme ouvrage à lire à domicile pour en rendre compte dans la classe et en raconter des épisodes comme exercice d'élocution. Il a été un temps où un pédagogue bien connu, Jacotot, voulait, en raison de son principe : *tout est dans tout*, faire sortir toutes nos connaissances du *Télémaque* comme d'une boîte de Pandore. Nous n'en sommes plus là. Mais ce serait une exclusion souverainement inintelligente que de laisser ignorer à des rhétoriciens un chef-d'œuvre qui contient tout le suc de l'antiquité et qui forme comme le complément de l'*Odyssée* d'Homère. On doit considérer ce livre comme le couronnement d'une éducation complète. Voilà notre opinion tout entière sur l'emploi du *Télémaque* dans l'enseignement.

III.

Après ces deux princes de l'Église que nous avons introduit dans le sanctuaire de la poésie, il nous reste à faire connaître l'œuvre d'une femme qui elle-même est une poésie et qui, dans sa modeste sphère, a su s'élever à la hauteur des plus grands noms de son siècle : Mme DE LA FAYETTE (1). Elle reçut une éducation très forte. Ménage fut son maître comme il fut celui de sa célèbre amie, Mme de Sévigné. La littérature latine lui devint familière, les poètes surtout qu'elle aimait particulièrement et qu'elle lisait sans cesse. Elle eût pu en remontrer à Ménage lui-même et à Rapin dont elle reçut aussi les leçons. Cette femme supérieure eut à un degré bien rare deux qualités qui semblent s'exclure : la solidité du jugement avec le charme de l'imagination et du cœur. Ce fut une habile conseillère et un esprit dont la culture ne servit qu'à donner plus de lustre à la vertu. Elle fut tour à tour l'amie de Madame Henriette d'Angleterre, duchesse d'Orléans, de Mme de Sévigné et de La Rochefoucauld, l'auteur des *Maximes*. Elle fut mariée à vingt et un ans au comte de La Fayette, dont la sœur avait inspiré un si chaste amour à Louis XIII. C'était un homme fort insignifian, tà en juger par le silence que tous ont gardé sur lui. Le rôle de Mme de La Fayette à la cour, pendant la jeunesse de Louis XIV, fut celui d'une

(1) Marie Madeleine Pioche de La Vergne, comtesse de La Fayette, née à Paris en 1634, est morte en 1693.

confidente et d'une consolatrice de la noble et brillante princesse condamnée à ensevelir dans son âme un sentiment que les convenances de sa situation lui commandaient de ne pas montrer au grand jour. Après la mort de son amie, elle se consacra à raconter la vie de cette princesse avec un tact et une discrétion admirables. Mme de Sévigné lui écrivait souvent et en recevait des conseils qui dirigeaient sa tendresse maternelle. Mme de La Fayette écrivait rarement, par prudence sans doute. Jamais peut-être femme ne parla moins pour ne rien dire. Le grand événement de sa vie fut sa liaison avec l'homme qui, devant le spectacle des intrigues de la Fronde auxquelles il s'était mêlé et devant les désillusions d'une jeunesse passionnée, avait cessé de croire à la vertu et ne voyait plus dans nos actions d'autre mobile que l'égoïsme. Mme de La Fayette comprit que c'était d'un cœur profondément blessé qu'étaient sorties ces froides accusations de La Rochefoucauld contre le genre humain, qu'il jugeait par les hommes et les femmes dont il avait observé les mœurs dans le conflit d'ambitions rivales et de mesquines passions où il avait vainement cherché l'ombre d'un désintéressement. L'amitié de La Rochefoucauld et de Mme de La Fayette venait à peine de commencer, quand parurent les *Maximes*. Comme bien d'autres, elle ne fut d'abord scandalisée. Puis elle entreprit de réconcilier avec la nature humaine ce misanthrope que ses déceptions avaient conduit à un scepticisme désespérant. Elle réussit dans son entreprise et ce fut son plus bel ouvrage. « M. de La Rochefoucauld m'a donné de l'esprit, dit-elle, mais j'ai réformé son cœur. » Cette liaison si intime fut en même temps si discrète que les plus mauvaises langues ne purent la ternir. Ils avaient passé tous deux le cap des tempêtes. Je me trompe, Mme de La Fayette n'avait point connu l'amour, l'amour procédant du cœur, non de la volonté. Elle ne l'a deviné, elle ne l'a compris qu'à l'âge où la raison déjà commande à la nature et où l'amour devient amitié, et la passion tendresse, sentiment plus doux qui de l'amour conserve tout le charme et n'en perd que la souffrance. Mme de Sévigné les connaissait par cœur, quand elle les disait « nécessaires l'un à l'autre » et qu'elle ajoutait : « Je crois que nulle passion ne peut surpasser la force d'une telle liaison. » (1)

(1) Elle dura jusqu'à la fin de la vie de La Rochefoucauld. Ils étaient tous deux d'une santé débile. On comprend qu'ils se soient retirés peu

Voilà comment Mme de La Fayette parvint à créer le roman psychologique dans la *Princesse de Clèves.*

Elle avait préludé à cette création par les romans de *Mlle de Montpensier* (1660) et de *Zayde* (1670) histoire espagnole, où il y avait encore des données romanesques comme on les aimait alors, mais où commençait à poindre la vérité de la passion. Ces deux premiers romans avaient paru sous le nom de Segrais, et le second, *Zayde*, était précédé d'une préface de Huet, le futur évêque d'Avranches.

La part de Segrais ne dut pas être grande : elle se bornait sans doute à la révision du style et aux soins de la publication. Huet ne put exercer qu'une influence toute morale et elle semble avoir été médiocre. « Il faut toujours faire voir, disait-il, la vertu couronnée et le vice châtié. » Nul ne peut contester ce principe ; seulement il n'est pas aussi absolu dans la pratique qu'il paraît l'être en théorie. Il y a des cas où la vertu vaincue pourrait être une leçon d'une plus haute moralité que la vertu récompensée. Dans *Zayde*, s'agit-il bien d'une peinture de vices et de vertus ? C'est l'histoire d'un amour légitime qui triomphe de tous les obstacles. Voilà tout. Le dogmatisme n'a absolument rien à y voir. Ajoutons que Mme de La Fayette ne songe à peindre le vice qu'en passant ; ce qu'elle veut montrer, ce sont les malheurs qu'entraîne après elle la passion, quand elle est en opposition avec le devoir. La vertu triomphe ; mais la passion

à peu de la cour et des salons pour vivre dans la conversation intime. Mme de La Fayette fut inconsolable de la mort de son ami. Elle lui survécut treize ans, toujours souffrante, et finit sa vie dans la plus austère piété. Elle était devenue janséniste comme Mme de Sévigné. Nous avons une notice sur sa vie écrite en 1804 par Auger, membre de l'Académie française. Cette notice placée en tête des *Mémoires de la cour de France* de Mme de La Fayette est très inexacte sur les dates, et particulièrement sur celle où a commencé la liaison de La Rochefoucauld et de Mme de La Fayette. Cette liaison, dit-il, dura *plus de vingt-cinq ans*. Or La Rochefoucauld est mort en 1680, et non en 1683, comme Auber le suppose, quand il dit que Mme de La Fayette ne survécut que dix ans à son ami. L'auteur de la *Princesse de Clèves* s'est mariée en 1655. Si son amitié pour La Rochefoucauld avait duré plus de vingt-cinq ans, elle aurait donc commencé à l'époque du mariage. Ce qui n'est pas. Il est évident que cette liaison ne peut dater que de l'époque où La Rochefoucauld écrivait ses *Maximes*, c'est-à-dire en 1663 ou 1664. Si elle avait existé plus tôt, le moraliste n'aurait pas été si cruel envers le genre humain.

est trop involontaire pour être un vice. Je ne sais si Huet trouvait là son idéal ; mais, en fait de roman, il n'était pas bien difficile. Ce savant prélat, nommé sous-précepteur du dauphin, l'année même où il publia cette préface de *Zayde*, était partisan déclaré de ce genre de littérature qui, selon lui, prépare à la vie du monde : « Ce sont des précepteurs muets qui succèdent à ceux du collège et qui apprennent à parler et à vivre d'une méthode bien plus instructive et bien plus persuasive que la leur. » — « Il est en quelque sorte nécessaire, dit-il, que les jeunes personnes du monde connaissent cette passion (l'amour) pour fermer les oreilles à celle qui est criminelle, et pouvoir se démêler de ses artifices ; et pour savoir se conduire dans celle qui a une fin honnête et sainte. » Rencontra-t-on jamais sous une plume ecclésiastique de moraliste aussi indulgent ? Peut-être pensait-il comme Rousseau que les romans ne peuvent gâter personne, attendu que ceux qui en lisent de mauvais sont déjà gâtés d'avance. Comme c'est bien connaître la nature humaine que de parler ainsi ! Mais il ne faut point condamner d'une manière absolue ce qui n'est ni bon ni mauvais en soi et ce qui peut être excellent ou détestable, selon l'usage qu'on en fait. Constatons que *Zayde* ne pouvait corrompre personne et qu'il en est de même de la *Princesse de Clèves*, comme on en pourra juger tout à l'heure. Ceux qui ont des raisons de craindre la passion dont on nous fait ici la peinture sont des êtres maladifs qu'il faut plaindre et à qui il faudrait interdire toute poésie, car il n'y a pas de poésie sans passion. Que ceux-là s'en abreuvent pour qui l'art est une ivresse ; que celui-là en détourne sa lèvre pour qui c'est un poison.

Disons maintenant en quoi consiste l'innovation de Mme de La Fayette dans la *Princesse de Clèves*. Au lieu d'imaginer des aventures extraordinaires et invraisemblables en travestissant les personnages de l'histoire : Francs, Romains, Perses et Mèdes, en jolis cœurs, courtisans des ruelles ou matamores aussi sensibles que redoutables, comme Mlle de Scudéry d'un côté et La Calprenède de l'autre, Mme de La Fayette raconte une histoire presque contemporaine, puisque la scène se passe à la cour de Henri II, le second des Valois, et, faisant de l'épisode ce qu'il doit être : l'accessoire, elle concentre tout l'intérêt sur la peinture de l'amour et sur la lutte entre la passion et le devoir. Plus de ces romans interminables où l'intrigue se greffe

sur l'intrigue, les incidents sur les incidents, sans qu'il y ait plus de raison de finir ici que là ; toutes ces inventions, si faciles pour qui veut se donner la peine de les forger et qui ne peuvent intéresser que par leur multiplicité même, font place à un seul sentiment développé en ses différentes phases dans le milieu où l'action se déroule, et ce sentiment, le romancier le puise en lui-même : il ne peint que ce qu'il a vu et éprouvé. Ainsi aux longs romans sans fin succède le roman aux justes proportions, petit par l'étendue, grand par l'âme qui y respire. C'est ni plus ni moins qu'une révolution, une double révolution dans l'art. L'auteur en effet renonce à deux choses : habiller l'antique à la moderne ; raconter des faits invraisemblables, aussi étrangers à l'époque qu'à la personne de l'auteur. En d'autres termes, faire mentir l'histoire et le cœur humain. Mme de La Fayette fait entrer la vérité dans l'art. Elle ose ce que n'avaient osé ni Corneille ni Racine : prendre ses personnages comme ses passions dans l'histoire nationale et dans l'atmosphère où vit le poète lui-même. Dans *Zayde*, elle faisait l'histoire de sa propre imagination : elle peignait l'amour qu'elle avait rêvé ; dans la *Princesse de Clèves*, elle fait l'histoire de son cœur et peint l'amour qu'elle a senti. « Dans la *Princesse de Clèves*, dit Géruzez, la fiction et la vérité se lient si étroitement et si heureusement, que la fiction prête de l'intérêt à la vérité, et que la vérité donne de la vraisemblance à la fiction. Évidemment l'auteur est l'héroïne de ses propres récits ; on voit qu'elle a seulement transporté dans le passé, mais sur un théâtre analogue, les événements de sa vie : en effet, pour peu qu'on y réfléchisse, on retrouve facilement la cour de Louis XIV dans celle de Henri II ; c'est la même grâce et la même corruption polie : la duchesse de Valentinois, plus jalouse de son crédit que de la fidélité de son royal amant, c'est Mme de Montespan ; la jeune reine d'Écosse, épouse de François II, galante et spirituelle, curieuse des intrigues de cour, avec son cercle de beaux esprits et de femmes élégantes, n'est-ce pas la duchesse d'Orléans ? Comment méconnaître M. de La Fayette sous le nom du prince de Clèves, et M. de La Rochefoucauld sous les traits de M. de Nemours ? L'analogie est frappante dans le caractère des personnages et dans les données générales de la fable ; la différence est dans les incidents de l'action et dans la rigueur du dénouement. »

Voici le sujet. La princesse de Clèves est mariée, comme beaucoup de femmes, à un homme pour lequel elle n'a aucun amour. C'est un mariage de convenance. Un jour elle rencontre l'homme qu'elle devait aimer.

Comme Jocelyn, elle a dû se dire :

. . . . Toute âme est sœur d'une âme ;
. . . .
Le monde peut en vain un temps les séparer,
Leur destin tôt ou tard est de se rencontrer.
Et quand ces sœurs du ciel ici bas se rencontrent,
D'invincibles instincts l'une à l'autre les montrent.

Il en fut ainsi de la princesse de Clèves et de M. de Nemours. Dès la première rencontre, ils s'aiment, sans se le dire. Mme de Clèves n'ose s'avouer à elle-même le sentiment irrésistible qui l'entraîne. Mais peu à peu elle s'aperçoit qu'elle n'est heureuse que quand elle voit M. de Nemours.

Si elle sait qu'il n'ira pas à tel bal de la cour, elle n'ira pas non plus. Si le bruit se répand que l'homme selon son cœur en aime une autre, la jalousie se glisse en elle et la rend malheureuse. Là voilà convaincue enfin du sentiment dont son âme est remplie. Elle en éprouve des remords et veut fuir l'occasion de revoir M. de Nemours. Mais elle se désole, et son mari, pour la distraire, la ramène à la cour où elle n'ose pas refuser de se rendre. Là elle revoit celui qu'elle aime. Il est triste comme elle. On comprend qu'elle en soit ravie. Pour achever l'enchantement, on lui dit que M. de Nemours n'aime pas la dauphine, comme on le pensait, et qu'il a refusé la main d'une reine, la reine d'Angleterre. M. de Clèves, voyant sa femme se renfermer dans la solitude lui demande quelle est la cause de sa tristesse. Elle s'ouvre à lui et se jette à ses pieds pour implorer son pardon et le supplier de la sauver d'elle-même. M. de Clèves en devient malade et il en meurt. La princesse est libre désormais et peut épouser Nemours. Il lui demande sa main. Elle refuse, parce que, entre elle et lui, il y a un cadavre. Et puis M. de Nemours lui sera-t-il fidèle ? S'il ne l'était pas, elle serait trop malheureuse. Elle finit par se condamner à la solitude et à la vie religieuse, et « dans une courte vie, laissa », dit l'auteur en finissant, « des exemples de vertus inimitables. » Quant à M. de Nemours, il en prit son parti et chercha d'autres conso-

lations. Ce roman paru en 1678 est un des plus purs et le plus héroïque qui soit sorti d'une plume française. Racine n'a pas mieux peint la passion et Corneille n'a pas égalé cette lutte dramatique et ce triomphe du devoir. Le style, malgré certaines négligences et certaines formes démodées, est d'une sobriété, d'une précision et d'un charme qui en font encore un chef-d'œuvre. On dit que M. de La Rochefoucauld y a mis la main. On croit l'y reconnaître en effet dans plus d'un endroit où éclate son ironie sceptique. Mais l'ouvrage dans son ensemble porte bien la marque de cet esprit délicat, de cette *raison divine*, selon le mot de Mme de Sévigné, et de cette tendresse d'âme qui étaient les trois dons de cette femme dont Boileau disait : « C'est la femme de France qui écrit le mieux. » Avant elle, on ne connaissait que les petits contes et les longs romans. Elle inaugura la *Nouvelle* et la porta à sa plus haute perfection morale (1).

Oui, le roman entendu de cette façon, c'est de la poésie, et si elle ne peut plaire en tout point à la pruderie, elle n'est pas faite pour alarmer la vraie pudeur.

Une mère intelligente n'en déconseillera point la lecture à sa fille. Il serait bien désirable que tous les romans destinés à circuler sur la table de famille prissent ce caractère de haute moralité sans rien perdre du charme sous lequel se présente la leçon. Le héros n'est pas un idéal auquel on puisse s'attacher ; mais si l'héroïne peut faire peur aux maris, elle apprendra aux jeunes filles à ne pas s'engager par simple convenance dans les liens du mariage.

---

(1) Mme de La Fayette a écrit une autre nouvelle encore, plus courte que les autres : la *Comtesse de Tende*. C'est du même genre que la *Comtesse de Clèves*, mais plus pathétique. On avait reproché à l'auteur l'aveu de sa passion à son époux. Elle employa le même ressort dans la *Comtesse de Tende ;* mais cette fois l'héroïne n'avait guère d'autre parti à prendre que de confier son secret à son mari. Voilà une excellente réponse à la critique.

CHAPITRE VII.

POÉSIE DE TRANSITION.

—

Les imitateurs des grands maîtres dans la tragédie et la comédie. — J.-B. Rousseau. — Les novateurs littéraires : Fontenelle. — La Motte. — Crébillon.

I.

La poésie est en décadence à la fin du règne de Louis XIV. L'esprit humain s'affaisse après les grands enfantements des siècles créateurs. Il n'y avait plus rien d'ailleurs qui pût inspirer la muse. La France, affaiblie et vaincue, penchait vers sa ruine par les fautes du monarque qui avait fait sa gloire. Le roi, en mourant, semblait emporter avec lui la poésie dans sa tombe.

Les derniers poètes tragiques du dix-septième siècle, Campistron, Duché, Lagrange-Chancel, faibles imitateurs de Racine, et La Fosse (1), qui réussit un jour à sortir de sa médiocrité en se souvenant de Corneille, n'ont joui que d'une réputation éphémère. Thomas Corneille, ombre de son frère, sur laquelle est tombé un rayon de Racine, a presque du génie quand on le compare à ces dramatistes sans vigueur et sans verve. Nous indiquerons tout à l'heure les causes internes de leur infériorité.

Les œuvres comiques ont plus de valeur. Et cela devait être : la tragédie prend ses types dans l'histoire ou dans la fable, mais rarement dans les événements du jour. Les peuples n'aiment à voir que dans le passé ou dans le lointain l'image des discordes civiles et des grandes catastrophes humaines. La comédie, au contraire, ne peint que les vices, les travers, les ridicules contemporains. La foule ne sait point rire de ce qui ne la touche pas de près. La transformation des mœurs est un rajeunissement

(1) Antoine de La Fosse, seigneur d'Aubigny, né à Paris vers 1653, est mort en 1708. Son *Manlius* eut beaucoup de succès.

pour la comédie, et la décadence morale qui affaiblit l'idéal tragique en affaiblissant les caractères est l'éternel aliment de la scène comique. C'est aux époques de décadence que les types grotesques abondent. Le beau est sérieux ; on ne rit que des laideurs, des difformités, des bizarreries, des extravagances qui présentent un cachet d'actualité : là est le secret de la vogue momentanée de quelques auteurs comiques contemporains ou héritiers de Molière. *Boursault* (1) s'est fait un nom dans les *pièces à tiroir* où plusieurs caractères défilent successivement sous nos yeux, sans autre unité que le caprice du poète et sans autre but que le rire. Néanmoins Boursault a compris le but de la comédie : *Castigat ridendo mores ;* et il a flagellé d'une main légère, mais avec le cœur d'un honnête homme, les vices de son époque, la corruption de la ville et de la cour dans son *Ésope à la ville*, *Ésope à la cour* et *le Mercure galant*, la plus joviale de ses pièces et la mieux écrite.

Un grave théologien, aussi spirituel que savant, *Brueys* (2) adepte du protestantisme, ramené par Bossuet dans le giron de l'Église, écrivit, de concert avec Palaprat, et sous le nom de ce dernier, la jolie comédie du *Grondeur*, que Molière n'a pas surpassée dans le genre bouffe.

Un troisième auteur comique de la même époque, *Dufresny* (3)

(1) BOURSAULT (*Edme*) né à Muci-l'Évêque en Bourgogne, en 1638, est mort en 1701. Il lui a manqué l'éducation première : il s'est formé de lui-même. En 1671, il publia la *Véritable étude des souverains*, livre qui fit tant de plaisir à Louis XIV qu'il voulut le nommer précepteur du dauphin ; mais Boursault ne savait pas le latin, ce qui l'empêcha aussi d'être de l'Académie. Outre les trois comédies que nous avons citées, il a écrit la comédie des *Mots à la mode* contre le néologisme et deux tragédies sans valeur : *Marie Stuart* et *Germanicus*. Cette dernière eut néanmoins beaucoup de succès. L'auteur l'avait d'abord intitulée : la *Princesse de Clèves* comme le roman d'où elle était tirée. Elle ne réussit qu'en changeant de nom. Il publia aussi des romans, des fables et des épigrammes.

(2) DE BRUEYS (*David Augustin*), né à Aix en 1640, est mort en 1723. — PALAPRAT (*J. de Bigot*) né à Toulouse en 1650, est mort en 1721. Ils firent en commun le *Grondeur*, l'*avocat Patelin*, le *Secret révélé*, *le Sot*, le *Muet*, le *Concert ridicule*.

(3) DUFRESNY (*Charles* RIVIÈRE) né à Paris en 1648, est mort en 1724. Il fut d'abord le collaborateur de Regnard, puis il travailla pour son propre compte. Ses meilleures pièces sont l'*Esprit de contradiction*, le *Double veuvage*, le *Mariage fait et rompu*, la *Réconciliation normande*, la *Noce interrompue*, la *Coquette* du village.

valet de chambre de Louis XIV et contrôleur de ses jardins, a puisé dans la domesticité du maître un caractère de décence qui tempère et assainit la jovialité. On cite l'*Esprit de contradiction* comme la meilleure comédie de Dufresny. C'est de l'esprit piquant et enjoué, mais c'est de l'esprit de bon aloi. Si l'auteur mettait autant de soin à faire marcher tous les fils de l'intrigue qu'il en met à habiller décemment sa phrase et à choisir l'expression saillante, il mériterait une place parmi les comiques de premier ordre.

Après les trois auteurs dont nous venons de parler, la comédie se dégrade : elle ramasse ses personnages dans la boue pour les transporter sur les planches du théâtre, et l'esprit se complaît dans la licence, sans plus respecter la langue que les mœurs. C'est le caractère de *Dancourt* (1), dont le seul mérite est d'avoir peint fidèlement des mœurs abjectes. Si cette fidélité de peinture est encore un art, ce n'est plus de la poésie.

Un seul comique de la fin du dix-septième siècle conserva les traditions du grand art de Molière, en peignant des mœurs dépravées : *Regnard* (2) esprit original et fécond, à qui il n'a manqué que de savoir régler sa verve et de naître dans un temps plus propice pour être l'émule de Molière lui-même dans la comédie de caractère. Ce poète est d'une entraînante gaîté, et sa langue a autant d'aisance que de correction. Mais les désordres de son temps, les désordres de sa vie, l'immoralité, le scepticisme, l'égoïsme, l'indifférenee ont rabaissé son art et amoindri son talent. Il s'est amusé à jouer avec le vice, dans les basses régions de la société ; il n'a pas eu le courage d'aller sur les sommets cueillir la palme du génie. Le *Joueur* n'est pas un type, c'est une individualité. La pièce est admirable comme peinture, mais le sujet n'est pas plus comique au fond que le sujet du *Turtuffe* et celui du *Méchant*. Le jeu est une passion sérieuse, une passion tragique qu'il faut flétrir en montrant ses

(1) DANCOURT ou D'ANCOURT (*Florent* CARTON), auteur et acteur comique, né à Fontainebleau en 1661, d'une famille aristocratique, mort en 1726, a donné en trente-trois ans une soixantaine de pièces dont il ne reste rien.

(2) REGNARD (*Jean François*) né à Paris en 1655, est mort en 1709. Ses principales comédies sont, avec le *Joueur et le Légataire*, le *Distrait*, *Démocrite*, *le Retour imprévu*, les *Folies amoureuses* et les *Jumeaux*.

ravages. Mais Regnard était joueur, et, comme tel, très-entendu dans la matière. Il peint les folies du jeu avec une vérité de passion qui saisit. Malheureusement on s'aperçoit trop que, pour le poète, tout n'est qu'un jeu dans la vie. Il se rit de tout : l'humanité ne lui semble qu'une immense bouffonnerie dont il faut prendre gaiement son parti. Aussi est-il tombé bientôt dans la farce ignoble *Le Légataire universel*, le second chef-d'œuvre de Regnard, est conduit avec une habileté singulière et abonde en scènes burlesques. L'intrigue repose sur un faux testament, et le faussaire, au lieu d'être châtié, reçoit à la fin la récompense de ses fourberies. C'est donc aux dépens de la morale que l'auteur prétend nous amuser. La grande immoralité de Regnard, c'est d'exposer à nos yeux, sur la scène comique, des personnages subalternes tout pétris de grossièretés, d'effronterie et de bassesse.

Le règne de l'âme disparaît pour faire place au règne de la matière. La noblesse qui, pour plaire à Madame de Maintenon, s'était affublée d'hypocrisie, se démasque sous la régence du duc d'Orléans, et lâche les rênes à ses passions. La France, libre enfin du joug qui pesait sur elle, ivre d'indépendance, se jette, esclave émancipée, dans toutes les révoltes de la chair et de l'esprit.

La poésie, suivant la pente du siècle, se fait l'organe du sensualisme épicurien et descend jusqu'au libertinage. *Chaulieu* et *La Fare* (1) sont les Anacréon et les Catulle de cette poésie des sens qui porte l'habit du grand monde, mais sous l'habit toutes les licences et toutes les ivresses du plaisir. Chapelle était le chef de cette école : l'école des bons vivants et des amis de la table, célébrant le vin et l'amour, narguant les soucis de la vie et la morale austère, poésie entre l'ode et la chanson, moins élevée que l'une et moins libre que l'autre, anacréontique et épicurienne tout à la fois. Chapelle lui avait donné du mouvement en introduisant les rimes redoublées. L'abbé de Chaulieu a excellé en ce genre. Il a beaucoup de naturel, de grâce et d'abandon. Nul de ses contemporains, si l'on en excepte La Fontaine, ne fut plus sensible aux charmes de la nature.

(1) Guillaume Amfrye, abbé de Chaulieu, né à Fontenay, en 1639, est mort en 1720. Ses *Poésies* et ses *Œuvres* ont été publiées avec celles de La Fare. — Charles Auguste, marquis de La Fare, né à Valgorge, dans le Vivarais, en 1644, est mort en 1712.

« Quel plaisir de la voir rajeunir chaque jour !
« Elle rit dans nos prés, verdit dans nos bocages,
« Fleurit dans nos jardins ; et dans les doux ramages
« Des oiseaux de nos bois, elle parle d'amour. »

A la fin de sa vie, possédant encore le don de l'harmonie et sentant la poésie divine lui monter au cœur, il disait :

« D'un Dieu maître de tout j'adore la puissance ;
La foudre est en sa main, la terre est à ses pieds ;
Les éléments humiliés
M'annoncent sa grandeur et sa magnificence.
Mer vaste, vous fuyez !
Et toi, Jourdain, pourquoi dans tes grottes profondes
Retournant sur tes pas, vas-tu cacher tes ondes ?
Tu frémis à l'aspect, tu fuis devant les yeux
D'un Dieu qui sous ses pas fait abaisser les cieux. »

Croirait-on que c'est là le poète des soupers du Temple chez le grand prieur de Vendôme, qui préludait à l'immoralité de la Régence et à l'impiété du dix-huitième siècle ?

On a tout dit sur La Fare en lui reconnaissant une muse facile, trop facile pour se donner la peine d'acquérir des qualités supérieures. Élève de Chaulieu, il est loin de la grâce et de l'harmonie du maître. Sa vie de plaisir avait fini par détendre les ressorts d'un esprit qui ne manquait pas de vigueur, à en juger par ses *Mémoires*.

Dans la société de ces aimables épicuriens grandissait un poète héritier des traditions du grand siècle.

II.

J.-B. Rousseau (1), fastueusement proclamé *l'Horace français*, par la critique du dix-huitième siècle, a été considéré jusqu'à nos jours comme le plus grand poète lyrique dont s'honore la littérature française depuis Malherbe. Mais, il faut bien le dire,

(1) ROUSSEAU (*Jean-Baptiste*), né à Paris, en 1670, est mort à la Genette, dans la province de Brabant, en 1741. Il a passé son exil dans notre pays. Un monument lui a été élevé en 1845, par les soins du Gouvernement belge, dans l'église du Sablon.

le lyrisme est une conquête de notre restauration chrétienne, et jamais le dix-huitième siècle n'a mieux prouvé sa stérilité poétique qu'en faisant de J.-B. Rousseau l'émule de David, de Pindare et d'Horace. S'il suffit pour être poète de savoir imiter habilement les maîtres et draper magnifiquement une pensée généralement étrangère à l'écrivain ou même un semblant de pensée, J.-B. Rousseau est un des grands poètes de la France. Mais ce n'est là que le fait d'un versificateur de talent. Le disciple de Racine et de Boileau est un grand artiste qui feint admirablement l'enthousiasme, et même le mouvement et le désordre de l'ode pindarique. Enlevez la draperie, que vous reste-t-il dans le cœur et dans l'imagination ? Ce qui reste d'une musique mélodieuse qui vous a charmé l'oreille. Quel dommage qu'une si belle imagination n'ait pas été associée à une belle âme ! S'il est vrai, comme on l'a dit, que cet homme, fils d'un cordonnier, ait eu honte de la modeste profession de son père, quelle âme pouvait-il avoir ? C'est peut-être une nouvelle calomnie ajoutée à tant d'autres qui ont souillé sa renommée ; mais c'est sa faute aussi : il a trop recherché les grands pour n'être pas soupçonné d'avoir rougi de sa naissance, et il a trop flatté leurs passions pour conserver un cœur pur et des sentiments nobles. Il allait demander l'inspiration aux prophètes en sortant de l'orgie. Comment la lyre religieuse aurait-elle frémi sous les doigts d'un poète qui parlait de Dieu, l'imagination pleine encore des images équivoques et parfois des gravelures de ses épigrammes licencieuses ? *Les poésies sacrées* de J.-B. Rousseau furent écrites pour plaire aux faux dévots de la fin du règne de Louis XIV ; et les épigrammes que le poète appelait les *gloria patri* de ses psaumes, étaient le ragoût de prédilection des esprits frondeurs et des libertins hypocrites, qui se dédommageaient ainsi de la contrainte imposée par le monarque à leurs mauvais penchants. Il est des genres où le poète peut exprimer un sentiment sans l'éprouver lui-même ; mais le lyrisme sans enthousiasme est un corps sans âme. Jamais l'hymne enflammée ne s'élancera d'un cœur où Dieu n'habite pas. L'accord du talent et de la vertu est ici nécessaire. Voilà pourquoi J.-B. Rousseau, homme sans conviction et sans honneur, n'a fait le plus souvent dans ses paraphrases des Psaumes que la parodie des chants sublimes de David et des prophètes. C'est de la versification correcte, élégante, harmonieuse, c'est rarement de la poésie. Quant à l'ode

pindarique ou politique, il n'en faut pas parler (1). J.-B. Rousseau n'eut à célébrer aucun événement inspirateur.

Le système mythologique dont le poète fait usage pour rester fidèle aux préceptes de Boileau lui fournit des images brillantes, mais sans vie. Ces formes conventionnelles ne sont plus que de froids symboles de l'abstraction. Comme Boileau son maître, Rousseau n'y voit que des *dieux éclos du cerveau des poètes*, pour enrichir leur palette. *L'ode au comte du Luc*, dont on a fait tant de bruit et que La Harpe regardait comme le chef-d'œuvre de la poésie lyrique en France, contient quelques strophes bien senties, mais en somme, c'est un magnifique échantillon de la stérilité de J.-B. Rousseau. L'auteur évoque toute la magie des souvenirs mythologiques pour souhaiter une bonne santé à son héros. Et voilà ce que le dix-huitième siècle appelle sans restriction un chef-d'œuvre de grande poésie. Au reste, n'insistons pas davantage : Rousseau a pu être inspiré par ses malheurs ; mais rien dans la société où il vivait n'était fait pour émouvoir une âme de poète. Il n'avait sous les yeux que ces spectacles dégradants qui lui ont inspiré ses épigrammes trop célèbres, parmi lesquelles il y a des chefs-d'œuvre de finesse et de malice, dignes de servir de modèles à Voltaire.

On ignore la cause de l'inimitié d'Arouet pour J.-B. Rousseau, qui lui avait servi de tuteur dans ses débuts. Disons, pour rester impartial, que si les ennemis de Voltaire ont trop exalté Rousseau, les amis de Voltaire l'ont trop déprécié. Les couplets infâmes qui provoquèrent son expulsion ne lui appartiennent pas plus que n'appartiennent à Voltaire les vers satiriques qui le firent renfermer à la Bastille. Rousseau n'était estimable ni dans son caractère ni dans ses mœurs ; mais il a assez cruellement expié ses fautes dans son exil. Et c'est pour lui un châtiment trop sévère d'avoir fait planer sur sa vie un soupçon ignominieux pour sa mémoire.

Malgré les reproches qu'une critique consciencieuse est en droit de lui faire, une gloire est acquise à J.-B. Rousseau : il a supérieurement manié le style de l'ode ; il a créé la *cantate ;* il a préparé l'instrument auquel de puissants génies confieront à l'avenir leurs hautes inspirations.

(1) J.-B. Rousseau s'est exercé aussi, mais sans succès, dans l'*épître*, dans l'*allégorie*, dans l'*opéra*, et enfin dans la *comédie*, où il était trop personnel pour réussir. Ses essais dramatiques ne lui ont attiré que des déboires.

III.

On aurait tort de médire des épigrammes de Rousseau, si elles n'avaient atteint que *Fontenelle* et *La Motte*, plus vulnérables aux coups d'épingle de Martial qu'aux coups de lanière de Juvénal. Fontenelle et La Motte ravivèrent la *querelle sur le mérite des anciens et des modernes*, suscitée, au dix-septième siècle, par Desmarets et Charles Perrault. L'ignorance et l'esprit se coalisèrent contre les anciens, et Boileau, La Fontaine et Racine n'étaient plus là pour les venger ! Le pédantisme compromit cette noble cause des anciens qu'il fallait défendre par des œuvres de génie conçues et exécutées sous l'inspiration de ces maîtres éternels de l'art. Au lieu de chefs-d'œuvre, on eut les épigrammes de Rousseau et de Chaulieu ; cela valait mieux encore que la férule du pédantisme : c'est par l'esprit qu'il faut combattre l'esprit. Sous ce rapport Fontenelle et La Motte étaient de rudes jouteurs, de force à se tenir debout sur la pointe d'une aiguille.

Fontenelle (1), neveu du grand Corneille dont il exaltait la gloire et dont il se croyait appelé à recueillir l'héritage, se jeta le premier dans l'arène, armé d'un esprit fin, élégant et sceptique, né pour populariser la science, mais totalement dépourvu du sentiment poétique. Comment aurait-il compris la poésie, cet homme qui jamais n'éprouva dans sa vie une émotion profonde ? C'est pour cela peut-être qu'il a vécu un siècle ; mais c'est pour cela aussi que sa poésie est morte avec lui. « Que je vous plains, » lui disait une femme de sens, « ce n'est pas un cœur que vous avez là dans la poitrine, c'est de la cervelle comme dans la tête. » On connaît de lui un mot célèbre : « Si

(1) *Le Bovier* ou *Le Bouyer* de FONTENELLE, né à Rouen en 1657, mort à Paris en 1757. Il a composé des poésies, légères et pastorales, la tragédie d'*Aspar*, plusieurs opéras, entre autres *Thétis et Pélée*, un roman sans valeur les *Lettres du chevalier d'Her***, les *Dialogues des morts*, les *Entretiens sur la pluralité des mondes*, l'*Histoire des oracles*, la *Vie de Corneille*, les *Réflexions sur la poésie*, la *Digression sur les anciens et les modernes*, la *Préface de l'analyse des infiniments petits* de l'Hôpital, la *Géométrie de l'Infini*, l'*Histoire de l'Académie*, les *Éloges des Académiciens*, un *Projet de traité de l'Esprit humain*, un *Traité du Bonheur*.

j'avais la main pleine de vérités, je me garderais bien de l'ouvrir. » Ce précurseur de Voltaire, novateur discret, rattaché, par prudence et par respect pour la mémoire de son oncle, aux traditions du dix-septième siècle, avait l'esprit assez flexible, assez facile, assez étendu, pour se prêter à toutes les manifestations de la pensée. Il a tout effleuré sans rien approfondir, cherchant partout, selon l'expression de Géruzez, la nouveauté dans le paradoxe. En vain a-t-il parcouru le cercle entier des connaissances humaines, sa brillante universalité n'a pas couvert sous l'abondance de l'esprit la stérilité du génie. Il n'a rien laissé de durable que la *Pluralité des mondes*, l'*Histoire des Oracles* et les *Éloges des savants* de l'Académie des sciences, dont il fut quarante-trois ans le secrétaire perpétuel. Dans la versification, si vous voulez de la finesse, il en a mis partout. Mais le vernis d'élégance maniérée dont il a coloré ses vers n'en sauve pas la futilité. Néanmoins, il a eu des succès d'estime dans l'éclipse du génie. Si Fontenelle était né partout ailleurs qu'en France, jamais, si ce n'est en Italie au siècle des *Seicentisti*, jamais, comme poète, on ne l'eût pris au sérieux. Il s'est essayé dans la tragédie et dans la comédie où il est nul (1) ; dans l'opéra où, malgré le gracieux scintillement de ses vers, il est inférieur, non-seulement à Quinault, qui n'a pas d'égal en France, mais à Marmontel et à Sedaine ; dans l'églogue enfin, où il s'est distingué par les charmes de l'esprit et du style ; mais c'est tou-

(1) Racine fait remonter plaisamment à la tragédie d'*Aspar*, l'origine des sifflets, dans une épigramme qui peut passer pour le chef-d'œuvre du genre. La voici :

Ces jours passés, chez un vieil histrion,
Grand chroniqueur, s'émut en question
Quand à Paris commença la méthode
De ces sifflets qui sont tant à la mode.
— « Ce fut, dit l'un, aux pièces de Boyer. »
Gens pour Pradon voulurent parier :
— « Non, dit l'acteur, je sais toute l'histoire,
Que par degrés je vais vous débrouiller :
Boyer apprit au parterre à bâiller ;
Quant à Pradon, si j'ai bonne mémoire,
Pommes sur lui volèrent largement ;
Or, quand sifflets prirent commencement,
C'est, j'y jouais, j'en suis témoin fidèle,
C'est à l'*Aspar* du sieur de Fontenelle. »

jours du fin et du raffiné là où il aurait fallu de la sensibilité vraie, de la simplicité, de la naïveté.

Voilà le poète qui citait Théocrite et Virgile au tribunal de sa raison dédaigneuse, et qui plaçait les contemporains, y compris lui-même sans doute, au-dessus des grands modèles de l'antiquité classique. Mais il condamna du moins, lui aussi, le système mythologique dont il prophétisa la ruine qui ne devait s'accomplir qu'un siècle plus tard.

IV.

Fontenelle était trop discret, trop fin et trop ami de son repos pour risquer de se compromettre en bataillant contre les anciens. Il fut charmé de trouver dans *Houdart de La Motte* (1) un auxiliaire derrière lequel il pût combattre sans se découvrir. La Motte, pas plus que Fontenelle, n'était doué du sens poétique. Il aurait pu cultiver la science avec succès, s'il l'avait voulu ; car telle était la facilité de cet homme, qu'il lui suffisait de vouloir pour réussir. Mais il tourna son esprit vers la poésie, et il fut poète autant qu'on peut l'être sans en avoir le génie. Nouveau Zoïle, il traduisit Homère pour le parodier et lui fit son procès au nom de la civilisation. C'était l'esprit déclarant la guerre au génie, mais l'esprit doublé d'ignorance. La Motte ne savait pas le grec et ne jugeait Homère qu'à travers les pâles et infidèles traductions de son temps, dont la meilleure était celle de Mme Dacier. La Motte réduisit l'*Iliade* à douze chants ; et, sous prétexte d'en effacer les longueurs, en retrancha les beautés, comme un homme qui s'amuserait à déchiqueter les ailes de l'aigle pour rendre son vol plus rapide. Il fut assez adroit pour obtenir par ses éloges intéressés, non-seulement le silence, mais l'admiration de Boileau, qui, dans la défaillance de son juge-

(1) HOUDARD DE LA MOTTE (*Antoine*), né à Paris en 1672, mort en 1731, fit des opéras qui eurent du succès, entre autres *Issé* et *le Triomphe des arts*, des comédies dont les meilleures sont le *Magnifique* et l'*Amant difficile*, et des tragédies dont une seule a survécu : Inès de Castro. Il avait fait aussi des fables, des églogues et des odes, particulièrement dans le genre anacréontique. Il a traduit l'*Iliade* en 12 chants.

Il a fait de la critique sans avoir le sens critique ; mais sa prose vaut mieux que ses vers. Et l'on comprend qu'il ait attaqué la versification comme une gêne pour le poète. Il était aveuglé à quarante ans et perclus.

ment, prit au premier abord le nouveau traducteur pour l'héritier d'Homère. L'auteur de l'*Art poétique* ne vécut pas assez pour comprendre l'attentat de La Motte contre la poésie. M[me] Dacier, un moment désarmée elle-même par les cajoleries du nouveau traducteur, s'emporta outre mesure en découvrant le sacrilège. Mais les injures ne tiennent pas lieu d'arguments. L'arrogance du pédantisme servait mal la cause du bon goût. M[me] Dacier, qui reconnaissait dans l'*Iliade* des *termes bas*, avait ainsi, sans le vouloir, autorisé les hardiesses de La Motte. L'esprit français, à cette époque, s'éloignait plus que jamais de la nature pour chercher l'idéal dans les fausses délicatesses d'un goût raffiné. On ne sentait pas que la beauté du style poétique tient moins aux mots en eux-mêmes qu'au sens qu'on y attache, et que le terme le moins noble s'ennoblit avec la pensée. La poésie n'est pas dans le mot, elle est dans l'objet que le mot représente. Voilà ce que M[me] Dacier ne comprenait pas, et c'est pour cela qu'elle a mal défendu la cause des anciens. La Motte, naturellement doux de caractère, mit tant de modération dans la défense de ses opinions personnelles que la critique est tentée de l'absoudre, en reconnaissant ses torts. Et cependant cet homme qui a fait école a détruit dans l'esprit du XVIII[e] siècle l'idéal de l'épopée. Il eut contre lui les rieurs, quand il essaya de bannir les vers du domaine de la poésie. Pour lui comme pour Fontenelle, l'*essence et le mérite brillant de la poésie, c'est la gêne.* C'était confesser son impuissance et provoquer les sévérités de la critique contre sa versification, qui n'est, en effet, que de la prose alignée, d'une régularité désespérante. Ses odes, ses opéras, ses églogues, ses fables et ses tragédies, à l'exception d'*Inès de Castro*, ont de l'esprit et n'ont pas d'âme. On a surnommé La Motte le *penseur ;* le plus souvent il n'avait en réalité que des semblants d'idées. On vante sa rectitude d'esprit ; il avait surtout de la rectitude de lignes.

Quoi qu'il en soit, ses odes, ses églogues et ses fables lui ont fait une réputation qu'il devait à sa souplesse d'esprit et à l'aménité de son caractère, plutôt qu'à son imagination terne et froide, à son style dur et incolore.

C'est dans l'apologue que La Motte a le mieux réussi. Il est parfois très fin, très piquant et très ingénieux. Ses moralités ont de la justesse. Il aime à les placer en tête de ses fables et le récit n'a d'autre but que de les faire ressortir par des exemples.

Mais son ambition est d'inventer. Il ne veut pas entrer en lutte avec La Fontaine pour la manière de conter ; il veut seulement étendre le domaine de la fable et l'emporter sur le Bonhomme par la nouveauté de ses récits. « Introduisons à notre choix, dit-il, les génies et les hommes ; faisons parler les animaux et les plantes ; personnifions les vertus et les vices. » Et le voilà qui personnifie les abstractions comme au moyen-âge : *Don Jugement*, *dame Mémoire*, *demoiselle Imagination*, *demoiselle Ignorance*, etc.

Il eut et devait avoir de nombreux adversaires parmi les admirateurs de La Fontaine (1). Il n'en reste pas moins par l'esprit et même par la grâce un des premiers parmi les fabulistes de second ordre.

Les innovations de La Motte portent particulièrement sur la tragédie. On étudiait les anciens à l'école de Corneille et de Racine, pour leur emprunter des sujets. Que pouvait produire cette imitation de l'imitation sur des modèles indigènes ? Le génie lui-même y aurait perdu sa puissance en y perdant son originalité. Aussi se bornait-on à emprunter aux maîtres de la scène des formes consacrées, en exagérant leurs défauts. Les mœurs des anciens étaient ridiculement travesties pour donner carrière aux froides subtilités d'une galanterie artificielle. Les frivolités amoureuses et les spirituelles tendresses faisaient grimacer les plus austères figures, altéraient les situations les plus graves et les plus terribles. Et tout cela au nom des bienséances ! La France n'était plus sensible qu'aux charmes de l'esprit revêtu du brillant costume des salons. La naïveté, le naturel, la simplicité des anciens n'étaient, aux yeux de cette société élégante et corrompue, qu'un reflet de la barbarie.

La Motte, sentant tout ce qu'il y avait d'artificiel dans le méca-

(1) Un jour dans un souper au Temple, comme on accablait La Motte dont les fables venaient de paraître : « Messieurs, leur dit Voltaire, vous avez tous raison ; vous jugez en connaissance de cause : quelle différence du style de La Motte à celui de La Fontaine ! Avez-vous lu la dernière édition des Fables de La Fontaine ? Non, dirent-ils. — Quoi ! Vous ne connaissez pas cette belle fable qu'on a retrouvée parmi les papiers de Mme la duchesse de Bouillon ? — Je leur récitai la fable, ils la trouvèrent charmante ; ils s'extasiaient « Voilà du La Fontaine, disaient-ils ; c'est la nature pure ; quelle naïveté ! quelle grâce ! » — Messieurs, leur dis-je, la fable est de La Motte. Alors ils me la firent répéter et la trouvèrent détestable. »

nisme de la tragédie française, attaqua hardiment, dans d'ingénieuses préfaces, l'exposition, les récits, les unités de temps et de lieu, les confidents, les monologues, l'absence de grands spectacles ; mais les poètes n'en conservaient pas moins leurs intrigues maniérées, leur fausse dignité, leurs attitudes guindées et leurs élégantes périphrases par horreur du naturel. C'est alors que l'imitation de l'antiquité, dans le choix des sujets, au milieu d'une civilisation d'un esprit si différent, produisit ses plus absurdes conséquences, ses anachronismes les plus ridicules : c'était là le vice fondamental de la tragédie française. Si Racine n'avait pas le sentiment juste de l'antiquité grecque, il comprit du moins la poésie du cœur humain, le langage des passions. Ses successeurs défiguraient de plus en plus les héros antiques pour les accommoder au goût moderne, et, en restant fidèles au cérémonial et aux règles classiques, ils étouffaient l'accent du cœur sous l'expression froide et déclamatoire de sentiments factices.

V.

Un homme d'une imagination vigoureuse, *Crébillon* (1), espèce d'Eschyle gaulois, qui avait en lui l'ébauche du génie tragique, essaya de régénérer le drame, et trouva parfois dans l'horrible des traits sublimes, de véritables éclairs de génie ; mais il ne créait que des monstres odieux, des scélérats de fantaisie, criminels de sang-froid pour le plaisir de l'être. Ces caractères-là ne sont pas dans la nature. Le poète, en jetant l'intrigue romanesque, les fades amours au milieu des situations terribles, semblait s'étudier à faire sentir tout le ridicule des mœurs modernes mêlées aux tragiques événements de l'antiquité et aux mœurs héroïques de la Grèce. Crébillon ne sortait pas de l'ornière classique ; sa seule innovation est d'avoir exagéré la terreur. Il ne mettait pas plus d'ordre dans ses drames qu'il n'en mettait dans sa vie : il écrivait tout de mémoire. Son style rocailleux, incorrect, inégal, a pourtant de la force et de l'au-

(1) Jolyot de Crébillon (*Prosper*), né à Dijon en 1674, mort à Paris en 1762, a donné au théâtre les tragédies suivantes : *Idoménée*, *Atrée*, *Electre* ; *Rhadamiste*, *Xercès*, *Sémiramis*, *Pyrrhus*, *Catilina*, *le Triumvirat*.

dace ; il s'est même élevé dans *Rhadamiste* jusqu'à l'harmonie. Cette pièce a été une bonne fortune dans sa carrière. Là du moins le crime est traversé par le remords : c'était une veine féconde, si l'auteur avait su l'exploiter ; mais Crébillon se découragea et se tut pendant vingt-deux ans. Après ce long silence, il retrouva le succès, mais un succès de coterie. On l'opposa comme un rival à Voltaire : il en avait l'étoffe, mais elle était mal taillée. *Rhadamiste* est la seule pièce qui l'ait sauvé de l'oubli.

VI.

Chose remarquable et d'un grand poids pour nos principes : les trois pièces dignes de mémoire qui parurent avant Voltaire échappent à 'imitation des anciens et ont été inspirées par les temps modernes, par l'histoire et les théâtres étrangers. Le *Manlius* de Lafosse, imité de la *Conjuration de Venise* d'Otway, *Inès de Castro* de La Motte et *Rhadamiste* de Crébillon sont trois tragédies émouvantes qui tirent leur intérêt des sujets mêmes plus encore que du talent des poètes. *Rhadamiste* est un chef-d'œuvre ; mais *Inès* n'est touchante qu'au dernier acte, et c'est cette vérité du cœur qui a fait le succès du drame. Le *Manlius* a beaucoup perdu de son naturel en passant du théâtre anglais sur la scène française. Ne fallait-il pas l'adapter aux formes reçues, dont le bon goût défendait de s'écarter ? L'auteur trouva néanmoins des accents pathétiques, mais ce n'est pas aux anciens qu'il en fut redevable.

A l'exception de ces trois pièces, la tragédie française s'éteignit sous la plume glacée des imitateurs. Crébillon venait de prouver cependant que le système classique de Corneille et de Racine pouvait encore enfanter des chefs-d'œuvre ; mais pour rajeunir ces formes usées, il fallait la main du génie. Voltaire parut, et la tragédie française répandit son dernier éclat.

Avant d'apprécier Voltaire, il faut caractériser son siècle.

CINQUIÈME SECTION.

—

LE DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

—

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES.

Le dix-huitième siècle fut un âge de destruction et de rénovation sociale. Renverser l'édifice du passé et asseoir sur ses ruines l'édifice de l'avenir, voilà son but. Plus de tyrannie ni dans l'ordre religieux, ni dans l'ordre politique, ni dans l'ordre judiciaire. Fanatisme, superstitions, arbitraire, censure, lettres de cachet, parlements appliquant la torture, tout ce qui pesait sur la conscience, sur la dignité et la liberté de l'homme, le dix-huitième siècle lui fit la guerre. Et c'était une guerre légitime, car c'était la guerre de la civilisation contre la barbarie. Mais fallait-il pour cela renverser les autels et s'attaquer à Dieu lui-même, comme si Dieu était responsable des fautes des hommes ? Ce siècle fut chrétien, sans le savoir, car il tendait à améliorer la condition humaine. Sa passion de détruire avait sa source dans la plus noble des passions : *la philanthropie*. Qu'est-ce autre chose que la charité chrétienne sous un autre nom, la charité, c'est-à-dire l'essence même du christianisme ? Ces penseurs incrédules croyaient agir contre le ciel en corrigeant les abus du passé. Ils se trompaient : celui qui travaille au bien de l'humanité est le collaborateur de Dieu dans l'œuvre de la civilisation ! Mais l'esprit humain travailla contre lui-même en cherchant à prouver qu'il n'était que matière et que le remords de la conscience n'était qu'une faiblesse. Dans les temps de réaction, les

esprits impatients sont poussés au-delà des bornes, et la raison dominée par la passion ne s'aperçoit pas des abus qu'elle commet en combattant les abus. Ainsi les réactions amènent les réactions, les erreurs succèdent aux erreurs et le triomphe de la vérité est lent à s'accomplir. Il s'accomplira cependant, il s'accomplira par la force même des choses. La pensée délivrée de la tyrannie des préjugés et des superstitions finira par assurer la liberté religieuse, politique et civile, et ces glorieuses conquêtes de la Révolution française seront la conséquence des luttes fécondes du dix-huitième siècle.

Quels que soient les écarts de la philosophie de cette époque, elle conservera l'immortel honneur d'avoir affranchi la raison et porté la lumière sur les plus hauts problèmes de la nature, de la science des lois et de l'organisation des sociétés. Il est déplorable sans doute que cette philosophie ait abouti au matérialisme et à l'athéisme. Mais le matérialisme et l'athéisme étaient le fruit de la dépravation des mœurs. Et qui donc avait donné l'exemple de cette dépravation ? La royauté, la noblesse et le clergé lui-même, gardien suprême de la doctrine et de la morale évangéliques. Les plus funestes ennemis de la religion au dix-huitième siècle se trouvaient parmi ses défenseurs naturels : c'étaient ces prélats de cour sans génie, sans foi et sans moralité qui ne savaient opposer à leurs adversaires qu'une routine tracassière, des traditions acceptées par habitude et démenties par la conduite. Au lieu de chercher à réfuter l'erreur par la force du raisonnement, on fulminait contre elle des mandements indignés qui appelaient les sévices du pouvoir et qui ne servaient qu'à populariser les idées des novateurs. Où donc étaient les Bossuet, les Fénelon, les Bourdaloue, les Massillon, les Mascaron, les Fléchier ? Ils étaient remplacés par Nonotte et Patouillet. Le génie avec armes et bagage avait passé dans le camp des philosophes. Un seul eut assez d'esprit et de science pour combattre victorieusement Voltaire ; mais l'abbé Guénée, pour trouver des lecteurs, se voyait forcé de cacher sa foi dans les ingénieux détours de la controverse. Les prédicateurs, au lieu de tenir bien haut le flambeau de l'Évangile, l'inclinaient honteusement devant la raison.

C'en était fait. La foi n'avait plus d'empire sur la conscience : le scepticisme était vainqueur. En vain les grands athlètes du sacerdoce, au dix-septième siècle, semblaient avoir détruit l'influence de la Réforme : elle avait pour complice la corruption

de la cour et de la noblesse. Le vice n'avait pas tardé à rejeter le masque dont il s'était couvert à la fin du règne de Louis XIV. Les scandales de la régence et du cardinalat de Dubois, suivis des déportements de Louis XV, les querelles religieuses, les tiraillements de l'Église et du pouvoir qui avaient provoqué les *libertés gallicanes*, la lutte de Bossuet et de Fénelon au sujet du *quiétisme*, l'impopularité des jésuites, les doctrines du jansénisme, les jongleries connues sous le nom de *miracles du diacre Pâris*, un prêtre rebelle à l'autorité du saint-siége, creusèrent de plus en plus l'abîme où allait s'engloutir la morale avec les croyances. La plupart se précipitèrent dans l'incrédulité, les uns par dégoût, les autres pour échapper au remords.

Telle était la situation des esprits, quand l'Angleterre, décatholisée par la Réforme et rongée par le sensualisme érigé en doctrine, importa dans la société française sa philosophie sceptique, sa liberté de penser et d'écrire conquise par deux révolutions, ses principes politiques enfin qui battaient en brèche le pouvoir absolu. C'est là le foyer d'où se répandirent sur la France les idées novatrices pour se propager dans toute l'Europe par la puissance de l'esprit français, cet irrésistible moteur de la civilisation européenne. La liberté, chez les nations qui ont conservé le respect de l'autorité, tourne infailliblement au profit de la vérité, car l'erreur n'est que d'un jour. Mais quand les traditions ont perdu leur empire, la résistance et les persécutions du pouvoir, loin de décourager les novateurs, ne font que passionner davantage l'opinion publique, voix terrible que la main de la police ne peut étouffer, puissance suprême que l'épée ne peut atteindre, vent de tempête qui renverse les trônes, quand il est déchaîné.

C'est par les salons que l'esprit nouveau pénétra en France dans cette société élégante et frivole uniquement préoccupée de fêtes et de plaisirs. La conversation ne suffisant pas à alimenter l'opinion publique, la littérature devint le véhicule des idées nouvelles qui fermentaient dans toutes les têtes. L'art ne fut plus cultivé pour lui-même, mais comme moyen d'assurer le triomphe de la philosophie. C'est le règne de la prose, langue de la polémique et seule interprète des théories religieuses, philosophiques, scientifiques, politiques et sociales. Nous sommes donc arrivés, après deux siècles de haute culture littéraire, à la décadence de l'art. Deux genres se partagent la faveur publique : d'abord la

poésie dramatique, qui conserve la pompe et les formes conventionnelles du siècle précédent, mais où l'étude du cœur humain est sacrifiée à la mise en œuvre des principes philosophiques qui glacent l'imagination et éteignent l'idéal ; ensuite la *poésie légère* qui reflète l'esprit frivole, licencieux et moqueur du dix-huitième siècle : voilà les plaisirs artistiques que recherche la société raffinée des salons. La chronique scandaleuse et les piquantes plaisanteries dont la poésie se fait l'écho nourrissent la conversation ; puis on court au spectacle pour voir et être vu, plus encore que pour jouir d'une œuvre d'art. Que la poésie soit élégante, délicate, brillante dans la forme, et que le fond se prête à l'effet, c'est tout ce qu'on lui demande. On veut être émotionné plutôt qu'ému, mais à la manière du grand monde. Tout est permis au poète, pourvu qu'il se conforme aux usages reçus. La poésie fut donc un jeu, une élégante toilette de l'esprit ; mais l'inspiration fut rare. Le scepticisme ne remplace pas l'enthousiasme des convictions sincères ni les hautes aspirations de l'âme sans lesquelles la poésie ne sera jamais qu'un vain pétillement d'étincelles dans un foyer sans flamme. Si quelques poètes se sont inspirés parfois à la source sacrée ou dans les contemplations de la nature, trop souvent dans ce dix-huitième siècle l'esprit a tué le génie.

Toutefois, il y a deux périodes à distinguer au dix-huitième siècle : la période où domine *l'esprit*, esprit critique, esprit railleur qui démolit les croyances par le rire et qui fait du libertinage l'auxiliaire de la philosophie incrédule ; la période où domine le sentiment et où l'on travaille, par le progrès de la science et des institutions et par l'amélioration de la condition des classes inférieures, à assurer dans l'avenir le bonheur des peuples.

On ne l'a pas assez remarqué : le dix-huitième siècle est surtout une réaction contre le jansénisme, doctrine austère qui faisait de l'homme un être mauvais par nature et incapable d'aucun bien, sans la grâce. Ce qui résultait de cette doctrine, c'est que l'homme n'est rien et que Dieu seul est grand. Le dix-huitième siècle s'est insurgé contre cet abaissement : il a voulu montrer la grandeur de l'homme et n'a trouvé le mal que dans les institutions du passé qui s'opposaient aux progrès de l'humanité par l'intolérance et par la tyrannie des classes dirigeantes.

Tout le siècle est là !

Dans la première période, le roi de l'opinion est Voltaire ; dans la seconde, Rousseau.

PREMIÈRE PÉRIODE.

—

CHAPITRE Ier.

Voltaire.

Longtemps dans notre siècle, Voltaire n'a eu que des apologistes ou des détracteurs. Mais depuis que le voltairianisme ou le ricanement en matière religieuse n'est plus de saison et depuis qu'on a compris que les attaques passionnées contre Voltaire faisaient soupçonner d'un regret de l'ancien régime, on commence à juger plus sainement la vie de l'homme et l'œuvre de l'écrivain.

On reconnaît qu'il y a beaucoup à louer et beaucoup à blâmer.

Le moment est propice pour asseoir un jugement équitable. C'est ce que nous allons essayer.

Nous avons à apprécier le poète et non le prosateur, si ce n'est dans le roman. Par un curieux phénomène en effet, Voltaire a passé de la poésie à la prose avec une flexibilité sans égale, et quand le polémiste ou l'historien prend la plume, tout le poète a disparu pour ne montrer que l'homme de combat ou le narrateur cessant d'écrire sous la dictée de la muse pour écrire sous la dictée des faits ou sous l'influence de ses passions philosophiques. Que dis-je ? Le poète même est un homme de combat, et c'est ce qui a fait l'unité de sa vie. Mais aussi c'est ce qui fait son infériorité poétique, quand on le juge au point de vue de l'art véritable et qu'on le compare à ses illustres devanciers dans le domaine de l'imagination et dans la peinture du cœur humain.

Jetons d'abord un coup d'œil sur sa vie. Elle se divise naturellement en trois parties distinctes : 1° depuis la naissance jusqu'au retour d'Angleterre où il prépare ses armes contre l'intolérance et le fanatisme (1694-1730) ; 2° depuis le retour d'Angleterre jusqu'au retour de Prusse où Voltaire devient le courtisan des rois pour les gagner à sa cause (1730-1755) ; 3° Le séjour aux Délices et à Ferney et le voyage à Paris où Voltaire achève sa mission d'apôtre de la tolérance et d'ami de l'humanité (1755-1778).

François Marie Arouet naquit à Paris en 1694 d'une bonne famille bourgeoise où l'on savait calculer. Enfant chétif, il semble avoir été créé par la nature pour ne vivre que de la vie de l'esprit. Sa correspondance est pleine de pressentiments de mort prochaine, et il vécut quatre-vingt-quatre ans. C'est une machine à ressorts qu'il remonte à son gré et qui va toujours, d'une activité qui pour tout autre serait fiévreuse et qui pour lui est la vie même. Mais il faut qu'il passe d'une matière à l'autre, pour se renouveler et se refaire. Que lui importent les déboires ; s'il est victime de l'arbitraire, il saura s'en venger. Il tient sa plume et par sa plume il tient le monde. Son activité intellectuelle est d'autant plus vive qu'il n'est pas entravé par les besoins journaliers du corps : il mange peu, dort peu et boit beaucoup de café ! Qu'on juge du nombre d'heures qu'il consacre au travail.

Élève des jésuites, il semble n'avoir étudié à l'école des disciples d'Ignace de Loyola que pour y chercher des armes contre le christianisme. Son esprit, effroyablement précoce, faisait dire à l'un de ses maîtres qu'il serait un jour le *Coryphée du déisme* en France. Il ne tarda pas à justifier ce pronostic. Hâtons-nous de le dire pourtant, c'est faire trop d'honneur au patriarche de l'incrédulité, et c'est faire peser sur sa tête une trop lourde responsabilité que de le représenter comme ayant conçu le gigantesque projet d'anéantir le christianisme en vouant son nom à l'exécration de Dieu et des hommes. Voltaire n'a fait que suivre le courant de son siècle. Plaidons plutôt les circonstances atténuantes. N'oublions pas qu'il eut pour parrain Châteauneuf, un prêtre incrédule et qu'il vécut dans la compagnie de ces aristocratiques pourceaux d'Épicure et de ces abbés galants, des Vendôme, des La Fare et des Chaulieu, la crême des libertins qui riaient du ciel dans l'orgie ! Si, comme on l'a dit, Dieu ou

Satan suscita Voltaire, il faut reconnaître que la société française avait besoin d'une leçon (1).

Privé de sa mère, à l'âge de sept ans, abandonné dès sa première jeunesse aux mains de la célèbre Ninon de Lenclos dont son père était le notaire et qui lui légua 2000 fr. pour acheter des livres, il était devenu le plus aimable vaurien du monde aristocratique. Les remontrances paternelles étaient impuissantes. Deux fois son père le chasse, et l'enferme chez un procureur. Il se sauve en Hollande, puis revient en France où les châteaux lui ouvrent leurs portes à deux battants. Sa conversation était étincelante. La gloire commence à lui sourire. Il écrit à dix-neuf ans sa première tragédie, l'*Œdipe*, représentée en 1718, où il ose faire ce que n'avait pas fait Racine : se mesurer avec Sophocle dans son chef-d'œuvre et, au quatrième acte, il se montre digne de son modèle. Mais il ne tarde pas à expier ses succès précoces. Trois fois il est emprisonné à la Bastille, d'abord pour des vers satiriques qu'il n'avait pas composés; ensuite pour une épigramme latine contre le régent ; pour un démêlé enfin avec le chevalier de Rohan-Chabot qui l'avait fait bâtonner par ses gens et qui, sur une provocation en duel, l'avait fait mettre à la prison d'État, d'où il ne put sortir qu'en partant pour l'Angleterre. C'est alors qu'il échangea son nom d'Arouet contre ce nom retentissant de Voltaire qu'il tenait d'une propriété maternelle. Il avait profité de ses détentions pour écrire avec *OEdipe* les tragédies d'*Artémise* et de *Marianne*, sans compter la comédie de l'*Indiscret*, et il avait fait la première ébauche de la *Henriade* sous le nom de *La Ligue* qu'on frappa d'interdiction. Il avait trente-deux ans, quand il s'embarqua pour Londres en 1726. Notez qu'il était en ce moment sans ressources, sans amis pour lui venir en aide, et qu'il s'en allait au hasard dans un pays dont il n'avait pas étudié la langue. Au bout de trois ans, il en rapportait la *Henriade* refaite et complétée, avec une souscription de 150,000 francs, point de départ de sa fortune ; puis, ce qui valait mieux encore, son initiation à la poésie d'Addison et de Shakspeare qui allait transformer son théâtre ; ensuite il avait appris la philosophie à l'école de

(1) Victor Hugo a dit :

> Voltaire alors régnait, ce singe de génie,
> Chez l'homme en mission par le diable envoyé !

Locke et la science à celle de Newton qui venait de mourir et dont il avait vu les royales funérailles à Westminster.

Il en rapportait enfin la liberté de penser et d'écrire et la liberté individuelle qu'il allait enseigner à la France. Il aura contre lui les sévices du pouvoir, le parlement et le clergé ; mais il se courbera jusqu'à terre pour faire sa cour aux rois, afin d'obtenir gain de cause dans sa lutte en faveur des libertés humaines. Dès sa rentrée en France, il eut à subir une nouvelle persécution pour son élégie sur la mort de M[elle] Lecouvreur, parce qu'il avait hautement protesté contre le préjugé qui enlevait la sépulture aux acteurs.

Dans la seconde partie de sa carrière, Voltaire, recueillant le fruit de son séjour en Angleterre, écrit successivement *Brutus*, la *Mort de César*, *Eryphile*, *Zaïre*, *Adelaïde du Guesclin*, l'*Enfant prodigue*, *Alzire*, *Zulime*, *Mahomet*, *Mérope*, *Sémiramis*, *Nanine*, *Oreste*, *Le duc de Foix*, *Rome Sauvée* ; puis encore ses *Discours sur l'homme*, le *Mondain*, etc. Il passait de ses œuvres en vers à ses œuvres en prose : *Histoire de Charles XII*, *Lettres philosophiques*, *Temple du goût* (en prose et en vers), les *Éléments de la philosophie de Newton*, les premiers contes et romans : *Cosi Sancta*, *Memnon*, *Zadig*, *Le monde comme il va*, la *Diatribe d'Akakia* à l'adresse de Maupertuis, *Le tombeau de la Sorbonne*. Il se vit persécuté pour les principales œuvres de cette époque. Censure, interdictions, exils, tel était le sort des livres et de l'auteur. Les *Lettres philosophiques* ou *lettres anglaises* furent condamnées par le Parlement à *être lacérées et brûlées par l'exécuteur de la Haute Justice*. Voltaire, obligé de s'expatrier, se réfugia à Cirey, en Champagne, chez sa savante amie, la marquise du Châtelet. C'est dans cette retraite de cinq ans (1735-1740) qu'il composa son ouvrage sur Newton ; qu'il fit *Alzire*, *Mahomet*, *Mérope*, les *Discours sur l'homme*, et qu'il prépara le *Siècle de Louis XIV* et l'*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*.

Le prince royal de Prusse, qui était un des plus grands admirateurs de Voltaire, l'invita à aller le voir à Berlin, l'année de son avènement. Le ministère français, profitant de cette liaison, chargea Voltaire en 1743, d'une mission auprès du roi de Prusse. A partir de ce moment, Voltaire devient un courtisan accompli. Mais il perd son temps à travailler pour M[me] de Pompadour, et pour Louis XV qui ne l'aimait guère. Il y écrit des

œuvres médiocres : les *Evénements de l'année* 1744, le *Poème de Fontenoi*, et deux opéras : la *Princesse de Navarre* et le *Temple de la gloire*. Pour l'en récompenser, on le nomme gentilhomme de la chambre et historiographe. On lui permet enfin d'entrer à l'Académie, mais il paie cet honneur d'un acte d'hypocrisie : une profession de foi en bonne et due forme adressée au P. de la Tour. C'était en 1746. Il sentit naître bientôt le repentir des chaînes qu'il avait acceptées. Disgracié à Versailles, il se rendit à Sceaux chez la duchesse du Maine, puis à Lunéville, et à Nancy où Stanislas de Pologne tenait sa cour, et il finit par céder aux sollicitations du roi de Prusse qui l'appelait à Berlin (1750). Frédéric II voulait apprendre à écrire en vers français. Il ne pouvait choisir un maître plus habile. Voltaire demeura trois ans au palais de Postdam avec le titre de chambellan et vingt mille francs de pension. Il vivait à l'aise dans cette cour, où l'immoralité le disputait à l'impiété, au milieu des philosophes athées de France.

Il y fut heureux dans les premiers temps. Mais ses railleries et ses querelles avec Maupertuis, président de l'Académie de Berlin, lui firent des ennemis acharnés qui travaillaient à le perdre dans l'esprit du roi. La rupture eut lieu en 1753. Voltaire parcourut une partie de l'Allemagne, revint en France sans pouvoir approcher de Paris. Il choisit enfin une demeure qu'il appela les *Délices*, sur le territoire de Genève (1755) et se fixa définitivement à Ferney, dans le pays de Gex (1758). C'est de là qu'il régna pendant les vingt-trois dernières années de sa vie sur la France et sur l'Europe, répandant autour de lui les bienfaits, défendant les opprimés, usant de toutes les armes pour combattre et achever la défaite de l'esprit d'intolérance, qui frappait à mort l'ancien régime. C'est alors qu'il publie l'*Orphelin de la Chine*, *Socrate*, *Tancrède*, l'*Écossaise*, *Saül*, *Olympie*, *Le Triumvirat*, *Les Scythes*, *Les Guèbres*, *Les lois de Minos*, *Irène*, *Le Désastre de Lisbonne*, *La Loi naturelle*, les Satires : *Le Pauvre Diable*, *Le Russe à Paris*, *La Vanité*, l'*Epître à Boileau*, l'*Epître à Horace*, *Les Cabales*, *Les Systèmes* ; et les œuvres en prose : *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, le *Dictionnaire philosophique*, la *Philosophie de l'histoire*, le *Précis du siècle de Louis XIV*, l'*Histoire du Parlement*, le *Traité de la tolérance*, le *Commentaire sur Corneille*, et les romans : *Candide*, *Le blanc et le noir*, l'*Homme aux quarante*

écus, l'*Ingénu*, *La Princesse de Babylone*, *Histoire de Jenni*, *Le Taureau blanc*, *Le Voyage de la raison*, etc.

Il faudrait y ajouter encore les écrits de polémique et la correspondance. L'œuvre est intarissable ; et, à l'exception de quelques pièces de théâtre, rien n'annonce un déclin dans cet écrivain d'une activité si prodigieuse. La plupart des écrits de cette période de sa vie parurent sans nom d'auteur ou sous des pseudonymes ; et le pouvoir se montrait d'autant plus persécuteur qu'il se sentait plus faible devant le courant de l'opinion qui faisait de chaque lecteur un complice et qui devait aboutir à ce triomphe de 1778 à Paris, à la représention d'*Irène*, et à ce couronnement où le vieillard succomba à tant d'émotions. La Révolution qu'il avait préparée salua sa dépouille en 1791 et la conduisit en grande pompe au Panthéon. Son cercueil y est encore, mais vide : le retour du Christianisme a jeté au vent sa cendre.

Telle est, à grands traits, la vie de Voltaire.

Cet homme a été l'incarnation la plus vive et la plus complète de son temps.

C'était l'époque où triomphait le matérialisme. Cette philosophie, réaction contre l'idéalisme cartésien, avait eu déjà ses représentants au dix-septième siècle, dans Bayle et Gassendi ; mais c'est d'un pays plus savant dans les rouages de la matière que devait naître la négation de l'âme : l'anglais Locke fut l'organisateur du matérialisme dont Condillac, en France, formula le système. Voltaire rapporta de la Grande-Bretagne les idées de Locke dont il se fit le propagateur : il se jeta à corps perdu dans ces désolantes doctrines et employa à ruiner les croyances toutes les forces de son merveilleux esprit. Aussi le voyons-nous s'emparer de toutes les avenues de l'opinion publique et forcer toutes les voix de la renommée à publier son nom. Poésie, philosophie, histoire, critique, il n'est aucun genre qu'il n'ait tenté. Cette universalité fut un des caractères de son époque, qui remuait toutes les questions vitales de l'humanité avec la légèreté que donne l'esprit à ceux qui se croient aptes à tout, parce qu'ils sont incapables de rien approfondir. Fontenelle et La Motte avaient aspiré déjà à cette frivole universalité dont l'*Encyclopédie* offre dans la science un si curieux monument. Cette activité fiévreuse serait louable, sans doute, si l'âme avait sa part dans tous ces travaux de l'esprit, et si tous ces vains efforts

de l'intelligence n'aboutissaient à effacer du cœur de l'homme et du front du soleil le nom de Celui sans lequel il n'y a ni science ni génie. Certes celui qui a dit :

Si Dieu n'existait pas, il faudrait l'inventer,

n'est pas un athée. Il lui a fallu du courage pour maintenir la notion de Dieu, car la conduite que tenaient ses défenseurs avait fini par le rendre impopulaire. Voltaire avait plutôt la foi rationnelle que le sentiment de la divinité. Il y croyait par la raison plus que par le cœur. Or c'est par le cœur qu'il y faut croire pour ramener le monde à lui. Vers la fin de sa vie, la foi de Voltaire commençait à descendre dans son cœur. On sait qu'il fit bâtir une église à Ferney avec cette inscription : *A Dieu par Voltaire*. Et quand Franklin demanda au vieillard mourant de bénir son petit-fils, il lui imposa les mains en prononçant ces mots : DIEU ET LIBERTÉ. Lisez les pages éloquentes du *Dictionnaire philosophique* à l'article *Religion*. Vous serez étonné de la profondeur du théisme de Voltaire (1).

(1) « Je méditais cette nuit ; j'étais absorbé dans la contemplation de la nature ; j'admirais l'immensité, le cours, les rapports de ces globes infinis que le vulgaire ne sait pas admirer. — J'admirais encore plus l'intelligence qui préside à ces vastes ressorts. Je me disais : il faut être aveugle pour n'être pas ébloui de ce spectacle ; il *faut être stupide pour n'en pas reconnaître l'auteur ; il faut être fou pour ne pas l'adorer*. Quel tribut d'adoration dois-je lui rendre ? Ce tribut ne doit-il pas être le même dans toute l'étendue de l'espace, puisque c'est le même pouvoir suprême qui règne également dans cette étendue ?

« Un être pensant, qui habite dans la voie lactée, ne lui doit-il pas le même hommage que l'être pensant sur ce petit globe où nous sommes ? La lumière est uniforme pour l'astre de Sirius et pour nous ; la morale doit être uniforme. Si un animal, sentant et pensant dans Sirius, est né d'un père et d'une mère tendres qui aient été occupés de son bonheur, il leur doit autant d'amour et de soins que nous en devons ici à nos parents. Si quelqu'un, dans la voie lactée, voit un indigent estropié, s'il peut le soulager, et s'il ne le fait pas, *il est coupable envers tous les globes*.

« Le cœur a partout les mêmes devoirs, sur les marches du trône de Dieu, s'il a un trône, et au fond de l'abîme, s'il est un abîme. » C'est tout simplement admirable, et cela sort d'un grand cœur.

La foi de Voitaire est donc hors de cause. Mais ses disciples, tout en lui pardonnant ce qu'ils considéraient comme une faiblesse, ses disciples Diderot, Helvétius d'Holbach, La Mettrie, ne reculèrent pas devant la négation de Dieu. C'était d'ailleurs l'inévitable conséquence de la négation de l'action divine dans le christianisme.

En dévouant sa vie au service de l'incrédulité, le téméraire écrivain a éteint en lui la flamme divine de l'enthousiasme. Il n'a été grand poète dans les genres sérieux que quand l'instinct du génie a fait taire ses préjugés antichrétiens. Ses plus belles inspirations poétiques, il les doit à cette religion qu'il conspuait dans ses écrits.

Le poète était en harmonie avec son siècle, qui, se sentant impuissant à détruire le christianisme sur le terrain de la science, essayait de le ruiner par le ridicule. Voltaire épuisa tous les traits de sa mordante ironie contre une religion qu'il appelait l'*infâme*, lui qui, pour réformer l'humanité, ne rougissait pas d'évoquer, devant l'imagination des hommes, les images abjectes de la plus affreuse dégradation morale. Pour *écraser l'infâme*, toutes les armes lui étaient bonnes, l'ignorance et le mensonge, avec l'injure et le sarcasme. Pour lui *la fin justifie les moyens*.

Il est déplorable surtout qu'il ait confondu le vrai christianisme avec le faux. Le vrai se résume en deux mots : aime Dieu de toutes tes forces et ton prochain comme toi-même. C'est la loi et les prophètes. Le faux, c'est le règne de la théocratie. Le pouvoir temporel de l'Église, son ingérence dans les affaires d'État qui transformait en persécuteurs les disciples de celui qui avait proclamé la loi d'amour, Voltaire avait raison de le combattre ! « Si vous voulez ressembler à Jésus-Christ disait-il, soyez martyrs et non bourreaux ! » Mais il fallait respecter ce qui était foncièrement respectable : la loi morale évangélique que Voltaire n'a pas abattue et que nulle force humaine ne peut abattre. Quant à la confusion du catholicisme avec le christianisme, nous ne reprocherons pas à Voltaire de l'avoir faite : dans leurs doctrines fondamentales, ils sont solidaires. Attaquer l'un, c'est attaquer l'autre.

Le XVIII[e] siècle a dénaturé le sens des mots *superstition et fanatisme*.

Sous le nom de superstitions, c'est le corps des croyances de l'Église que l'école philosophique avait en vue. Singulier abus de termes. Pour l'athée, la foi en Dieu même est une superstition, car il la prend pour une chimère.

Fanatisme ! c'est encore un de ces mots qui, dans la bouche de certains hommes, suffisent à vous classer. Dans les temps où il n'y a plus d'idéal pour lequel on se passionne, les indifférents

et les sceptiques crient au fanatisme, dès qu'ils entendent une voix passionnée. Prenons-y garde : si tous ceux qui mettent du zèle à défendre leurs idées sont des fanatiques, il faut plaindre ceux qui ne le sont pas. Réservons ce mot à ceux qui font mal en croyant bien faire et qui persécutent et tuent au nom de Dieu ceux qui ne partagent pas leurs doctrines. C'est en ce sens que Voltaire a déclaré la guerre au fanatisme. Mais ce n'est pas avec des mots qu'on renverse les croyances. Au XVIII[e] siècle, elles étaient minées par la corruption des mœurs. *Impius dixit in corde suo : non est Deus.* C'est toujours là qu'il en faut revenir. Voltaire au fond était chrétien à son insu, par son amour de l'humanité. Mais il n'a pas compris que quand on se donne pour mission de régénérer le monde, il faut commencer pas donner l'exemple des vertus qu'on enseigne, et qu'on est mal venu à prêcher le respect des autres, si l'on ne se respecte pas d'abord soi-même. Voltaire n'a eu de respect ni pour lui-même, ni pour les femmes, ni pour les croyants sincères, ni pour ceux qui ne partageaient point ses haines. Piétiner ses ennemis comptait parmi ses plus chers plaisirs. Il y mit un acharnement où il entrait plus d'orgueil que de zèle pour la vérité. Au reste, il y eut peu d'hommes en son siècle qui valussent mieux que lui. Et s'il a eu de grands défauts, il a eu aussi de grandes qualités qu'il ne faut point méconnaître. On a vanté son courage. Il n'en fallait guère pour lancer des écrits anonymes et en répudier au besoin la paternité. Non, il ne convenait pas à Voltaire de se poser en martyr. Il ne savait que trop bien qu'il était l'organe de l'opinion publique en guerroyant contre l'intolérance.

Mais, il a rendu service à la civilisation. Il n'avait pas tort de dire :

« J'ai fait un peu de bien, c'est mon meilleur ouvrage. »

Il aimait la justice avec ardeur, témoin sa noble défense des Calas, des Sirven et des Montbailli, victimes d'erreurs judiciaires provoquées par le fanatisme (1). Le jour de son triomphe à Paris, on s'écriait : « Honneur au défenseur de Calas, au sauveur de

(1) Ajoutons-y encore sa conduite dans l'affaire du chevalier de La Barre et la glorieuse réhabilitation de Lally-Tollendal à laquelle il a tant contribué et qui lui arracha ce cri : « je meurs content. »

Sirven et de Montbailli ! » Il a contribué plus que personne à faire disparaître la torture de nos lois. Il a protesté contre la peine de mort et contre le servage. En religion, s'il s'était borné à attaquer les abus, nous n'aurions qu'à bénir son influence ; mais il a voulu anéantir le christianisme, sans s'effrayer, que dis-je ? en riant du vide qu'il allait creuser dans l'âme humaine (1), et sans apporter un nouveau culte à l'homme, qui a besoin de Dieu. Que ne se bornait-il à prêcher la *tolérance* ? C'était là sa mission. Aujourd'hui ce principe est passé dans les mœurs et il est inscrit dans les lois. Les guerres de religion en Europe sont éteintes à jamais. Il doit être beaucoup pardonné à ceux qui ont préparé de tels triomphes. Voilà ce que Voltaire a fait pour la civilisation. En flétrissant le mal, sachons reconnaître le bien. Ce puissant esprit a apporté sa pierre dans les assises de la liberté. Mais son influence ne s'est pas exercée au profit de la liberté politique. Il n'était pas l'ennemi du despotisme l'aristocratique écrivain qui prostituait ses talents aux pieds de Frédéric et de Catherine II comme aux pieds des Pompadour et des du Barry. Peu lui importait la liberté des peuples, pourvu qu'il régnât sur les esprits en détrônant les croyances (2). Cette étrange inconséquence, ce manque de courage, ce mélange d'égoïsme et de générosité, cette passion antireligieuse qui offusquait sa raison, ont mis à nu les faiblesses de son caractère et compromis sa mémoire. Quelle que soit sa part dans l'œuvre du progrès social, ce n'est pas à son école que les gouvernements populaires iront puiser leurs inspirations.

Maintenant que nous connaissons Voltaire, nous allons l'apprécier successivement dans les différents genres de poésie où il s'est exercé. L'impitoyable adversaire des traditions du passé resta cependant fidèle aux traditions du goût littéraire ; c'est par là qu'il a mérité d'être considéré comme le dernier des grands représentants de la poésie classique. La Harpe ne craint pas d'en faire le rival de Corneille et de Racine sur la scène ; le temps n'a pas ratifié cet arrêt : Voltaire n'a pas cultivé la tragédie par vocation, mais par amour de la gloire. Il s'est emparé du théâtre, d'abord pour consacrer sa renommée littéraire, puis pour en

(1) On connaît ce mot : *dans vingt ans, Dieu aura beau jeu !*

(2) « Je ne suis pas parlementaire », dit-il quelque part.... « j'aime mieux obéir à un beau lion qui est né beaucoup plus fort que moi qu'à deux cents rats de mon espèce ! »

faire le porte-voix de ses idées. A quelle perfection peut aspirer un poète pour qui l'art, au lieu d'être le culte désintéressé du beau, n'est qu'un moyen de flatter son siècle, en s'adressant, non aux sentiments éternels du cœur humain, mais aux passions du moment? Il veut *frapper fort* plutôt que *juste*. Pour exciter l'émotion tragique, il faut, dit-il, qu'on ait *le diable au corps*. C'est donc l'homme des coups de théâtre. Il se bat les flancs pour enthousiasmer la foule ; et, s'il y réussit par intervalle, ce n'est généralement pas parce qu'il a saisi la vérité humaine, c'est parce que sa tirade répond à la disposition actuelle des esprits.

Le ton déclamatoire a gâté toutes les productions dramatiques de Voltaire. On s'est longtemps laissé prendre à la noblesse de ses vers ; mais ce n'est là qu'un artifice commandé par la gravité du genre. Le goût du poète le portait à suivre les traditions des deux grands maîtres de la scène ; son siècle d'ailleurs lui en faisait une loi. Il ne faut donc pas chercher dans Voltaire l'originalité des formes : le mécanisme théâtral est chose consacrée. La politesse, la galanterie, l'élégance des cours produisent ici des raffinements de langage qui, pour être conformes à la civilisation du dix-huitième siècle, n'en sont que plus éloignés de la simplicité des mœurs antiques. Cette inconvenance de mœurs au nom des convenances sociales a de quoi surprendre dans l'homme du bon sens ! C'est après son séjour en Angleterre que Voltaire composa ses chefs-d'œuvre tragiques. Shakspeare exerça sur son talent une influence plus féconde que la Grèce ; mais en imitant le géant du drame moderne, il fut forcé de l'accommoder au goût français. Il évita ainsi ce que sa délicatesse railleuse appelait *barbarie*, et ce qui n'était au fond qu'une trop parfaite ressemblance avec la vie humaine, où tout n'est pas idéal. Mais en répudiant les défauts de Shakspeare, il ne put lui dérober les secrets intransmissibles de sa puissante originalité. Il gâta donc encore le modèle qu'il croyait corriger. Il lui a dû cependant bien des beautés dramatiques. Ce qui l'avait frappé dans le théâtre de Shakspeare, c'est le mouvement de la scène, la diversité des personnages pris au sein du peuple comme dans les classes élevées de la société, parlant chacun la langue de leur condition, de leur âge et de leur sexe ; il voyait enfin le spectacle d'un peuple faisant revivre sur la scène ses traditions nationales. S'il n'eût été préoccupé sans cesse de faire servir la scène à la propagande de ses idées, Voltaire pouvait amener une sérieuse

réforme dans l'art tragique. Il y préluda en choisissant plusieurs de ses sujets dans l'histoire du moyen âge. *Zaïre* et *Tancrède* sont d'heureux essais de tragédie nationale (1). Le chevalier apparaît au théâtre avec sa bravoure et sa courtoisie. L'exemple de Shakspeare lui fit admettre aussi dans *Brutus* un développement scénique que n'avait pas encore connu la tragédie française. Le premier aussi il fit supprimer les bancs privilégiés de la scène qui entravaient le mouvement de l'action et fit asseoir les spectateurs au parterre. Il réforma la déclamation trop chantante. Il étendit l'unité de lieu. Il chercha même à se rapprocher de la prose dans *Tancrède*, en croisant les rimes pour les faire moins sentir. Mais ce ne sont là que des réformes de surface. La vérité dramatique si saisissante dans Shakspeare, il la dédaigne, et son goût délicat, mais étroit, comme le soin de son ambition, lui fait mépriser Shakspeare qu'il traite de barbare et de *Gille-Shakspeare*, quand il voit que le public français s'éprend de ce drame nouveau qu'il a contribué à faire connaître. L'ingrat ! c'est à ce barbare qu'il doit d'avoir appris à faire parler éloquemment les grandes passions. Le pathétique des situations dans les meilleures tragédies de Voltaire ne vient pas d'Euripide, mais de Shakspeare. Il y avait pourtant plus d'une analogie entre le disciple de Socrate et le disciple de Locke. Tous deux ils ont porté la philosophie sur la scène ; tous deux ils recherchaient les moyens violents d'émouvoir ; mais la philosophie dans Euripide, loin de nuire à la sensibilitédu poète, lui faisait sonder avec plus de profondeur les abîmes du cœur humain. La divinité, profanée par les croyances matérialistes de son temps, apparaissait en traits sublimes aux regards du spiritualisme socratique.

Voltaire, sceptique, épicurien, railleur, superficiel, était incapable de trouver dans les froides maximes de sa philosophie sensualiste et antireligieuse aucune émotion vraie, aucun sentiment profond. Aussi, relisez ses œuvres, et si vous êtes ému, c'est quand le poète, oubliant ses préjugés et ses haines, évoque dans *Zaïre* les plus touchants souvenirs du christianisme, ou qu'il montre dans *Alzire* le chrétien qui pardonne en mourant à ses ennemis. On a beaucoup vanté *Zaïre* : c'est, en effet, avec

(1) Corneille avait déjà donné l'exemple de cette double innovation dans le *Cid*, *don Sanche* et *Pertharite*, d'un côté ; dans *Attila*, de l'autre.

Mérope, le chef-d'œuvre de Voltaire ; mais, sans l'épisode de Lusignan, cette pièce, imitée de l'*Othello* de Shakspeare, serait bien pâle à côté du terrible drame du grand tragique anglais.

On a peine à comprendre aujourd'hui le succès de *Zaïre*, si ce n'est à cause de sa nouveauté même. Aujourd'hui quand on essaie de la reprendre, on ne parvient plus à intéresser le public. Qu'y a-t-il de plus inconsistant que ce caractère qui flotte entre la foi de ses pères et son amour pour Orosmane. Pour satisfaire Lusignan, elle se déclare chrétienne comme par un coup de la grâce, et ce n'est qu'un coup de théâtre, puisqu'elle hésite en apprenant que sa foi lui commande de renoncer à son amour. Elle perd contenance devant son royal fiancé et n'ose rien lui avouer. Elle ajourne ses explications.

Demain tous mes secrets vous seront révélés.

Et voilà que sur un billet où Nerestan assigne un rendez-vous à sa sœur, Orosmane, qui, pour les besoins de la situation, est censé ne pas connaître Nerestan, devient jaloux et entre en colère jusqu'à donner la mort à Zaïre et à se tuer lui-même, quand il apprend que Zaïre lui était fidèle et qu'elle n'avait qu'un tort : celui de chercher à concilier sa foi avec son amour. Coup de théâtre encore. On sent partout l'intention de l'auteur et l'on ne conçoit pas qu'il ait pu faire illusion au point d'arracher des larmes sur le sort de Zaïre. Lusignan seul en méritait. Il y a là deux parties bien distinctes : la première, avec ses scènes d'amour et de dévouement magnanime, est du plus haut intérêt. La seconde, c'est-à-dire les scènes de jalousie, cela n'est ni senti ni fouillé ! Comment voulez-vous d'ailleurs ? La pièce fut faite en vingt-deux jours pour plaire aux dames qui se plaignaient à l'auteur qu'il ne fît pas une plus large part à l'amour dans ses pièces.

Quelle différence avec Othello ! Orosmane est un jaloux qui l'est sans raison sérieuse et qui sort tout à coup de son caractère pour entrer en fureur. Othello, un maure vieux et laid, qui soupçonne sa femme d'infidélité et qu'un traître, avec un art infernal, excite contre Desdémone, c'est la jalousie incarnée. Fatalement, l'innocente mourra et le meurtrier désabusé se fera justice à lui-même. Ah ! comme le barbare est supérieur au grand courtisan des rois. Lessing a eu raison de ne voir dans

Zaïre que le *style de chancellerie de l'amour*. La manie des coups de théâtre a rendu Voltaire bien maladroit aussi, quand il s'est mis à évoquer des spectres sur la scène, à l'imitation d'Hamlet, dans *Eryphile* et dans *Sémiramis*. Voltaire avait trop peu de foi au surnaturel pour recourir à ces machines poétiques et donner quelque vraisemblance à ces apparitions. Et jusque dans *Mérope*, le principal objet de ses prédilections d'artiste, quel tissu d'invraisemblances pour arriver au meurtre de Polyphonte ! Les caractères sont évidemment sacrifiés aux situations émotionnantes. C'est le procédé de Corneille dans sa seconde manière ; mais Corneille était beaucoup plus habile que Voltaire, qui a le tort d'improviser ses pièces, au lieu de les mûrir. Il n'a d'autre souci que de donner au spectateur la secousse des situations inattendues et de déclamer, comme il le fait partout, contre l'intolérance. Il a tant abusé de ce moyen qu'à la fin de sa carrière, malgré la verdeur de son esprit, il n'a plus trouvé rien qui vaille, et que ses grands prêtres fanatiques ne sont plus que l'œuvre d'un maniaque dont la fausseté des caractères a tué le talent. Presque partout vous trouverez un *fanatisme* aboutissant au *parricide*. Voyez *Mahomet* autrefois si vanté : c'est le travertissement de l'histoire au profit du système. Voltaire a cru faire un chef-d'œuvre d'adresse en cachant ses haines religieuses derrière le nom d'un imposteur. Mais son Mahomet n'est qu'un personnage de fantaisie trop malhabile pour soumettre un peuple à ses lois : *Mahomet* n'est qu'un prétexte, une machine de guerre dirigée contre le christianisme. Voltaire envoya sa pièce à Benoît XIV, qui montra, comme on l'a dit, plus d'esprit que Voltaire en acceptant la dédicace.

Le patriarche de l'incrédulité enseigne la tolérance et la philanthropie ; mais en convertissant ainsi la scène en tribune philosophique, il détruit la vérité des caractères et laisse entrevoir le poète derrière le personnage. L'action se passe dans une sphère idéale qui n'est pas celle du beau, mais celle de l'intelligible. La réalité palpable, qui froissait son goût dédaigneux dans Shakspeare, est trop souvent remplacée par l'abstaction qui échappe au sentiment poétique.

C'est dommage, car Voltaire n'ignorait pas l'art de peindre les caractères et de toucher les cœurs.

Il crut réformer la tragédie en bannissant l'amour de la scène. Il aurait dû pour cela refaire toutes ses pièces, depuis *OEdipe*

jusqu'à *Brutus*. Voltaire sentait toute la fadeur des amours romanesques qui rapetissent les grandes situations tragiques et qui ont gâté ses pièces les plus touchantes : *Alzire*, *Trancrède*, *Zaïre* même ; mais c'est l'abus qu'il fallait détruire, non le principe, source intarissable d'intérêt et d'émotions puissantes. Le malheur est que le tour d'imagination de l'époque, sans que le poète en ait conscience, se mêle souvent à la peinture de l'amour.

Voltaire cherche à se faire pardonner l'abandon de l'intrigue amoureuse dans la *Mort de César*, une des tragédies où l'auteur, épris de la liberté anglaise, avait transporté sur le théâtre français la fierté républicaine des Romains de la race de Brutus. Et il n'a pas compris les ressources que Shakspeare tirait de l'histoire en empruntant à Plutarque la scène sublime du dévouement conjugal de Porcia, la seconde âme de Brutus. C'est la vérité de l'histoire comme la vérité du cœur humain qu'il fallait hardiment imiter sur la scène. Mais le talent dramatique de Voltaire, enchaîné aux formes usées d'un système artificiel, n'avait ni assez d'initiative ni assez de puissance pour marcher résolûment dans la voie féconde qu'avait tracée Shakspeare. La plume courtisanesque de l'aristocratique poète aimait trop les pompeuses frivolités d'un genre cher à la noblesse dont il présentait le miroir. Ce n'était pas dans ce moule factice que pouvait entrer en fusion le métal shakspearien. Voltaire a beau s'agiter convulsivement dans cette étroite prison classique : ses grands gestes, ses cris déclamatoires, son étourdissant fracas, attaquent les nerfs, mais ne vont pas au cœur. S'il y a des éclairs de sensibilité vraie, ce n'est que par exception. C'est la dégénérescence de la tragédie héroïque, comme le mélodrame est la dégénérescence de la tragédie bourgeoise. Derrière la coulisse est la Révolution qui, l'œil hagard et la bouche menaçante, fait appel aux plus mauvais instincts de la foule pour se venger par le crime des abus de la société. Aujourd'hui Voltaire, avec ses vers faciles, élégants et sonores, est d'un insurmontable ennui. Il a oublié le cœur humain pour flatter les passions de son époque. Il a été l'homme de son siècle, il n'est pas celui de la postérité.

On l'a appelé le troisième des grands tragiques français : *grand*, c'est beaucoup dire. Il pouvait aspirer à ce titre, s'il avait concentré ses facultés créatrices sur la poésie dramatique. Mais on ne fait pas d'œuvre durable pour la scène, quand, au lieu de vrais personnages représentant des personnes ou des

types humains, on ne produit sur le théâtre que des acteurs sous des noms d'emprunt chargés de tenir au public le langage que l'auteur veut faire entendre, et non celui de l'histoire ni celui de la nature. Et le style où est-il, sinon dans l'accent déclamatoire de la tirade ? Malgré les beaux vers çà et là répandus, en général le style est incolore dans sa noble et monotone élégance. On sent que ce n'est point là que gît la vraie originalité du poète. Ce n'est rien qu'un langage de convention. Voltaire n'avait point l'ambition d'égaler Racine dont il s'est fait l'imitateur ; mais il croyait surpasser Corneille qu'il cherche à rabaisser dans son *Commentaire*, en relevant les inégalités du poète comme un pédagogue, disant, à chaque vers où il ne trouve pas la noblesse et l'élégance du style tragique : *vers de comédie*, *vers mal écrit*, *vers incorrect*. Il espérait le second rang : il n'est qu'au troisième. Et aujourd'hui son théâtre nous paraît sans vie. Il y a entre lui et ses deux illustres devanciers la distance qui sépare le génie du cœur du génie de l'esprit. Et il serait plus juste encore de dire : la distance du génie au talent.

L'amour de la gloire, qui avait jeté Voltaire dans la carrière dramatique, lui fit entreprendre l'épopée qui, disait-on, manquait à la France. Évidemment le poète n'avait pas mesuré ses forces ni compris dans quelles conditions sociales ce genre doit naître pour être durable. Non-seulement le dix-huitième siècle n'était pas l'âge de l'épopée primitive, mais le temps même de l'épopée savante était passé. Dans la jeunesse des peuples on trouve Homère ; dans leur âge mûr, Virgile. Mais, dans leur vieillesse, on n'enfante plus que cette épopée bâtarde dont Apollonius de Rhodes a donné le modèle dans ses *Argonautiques*, ou l'épopée historique, comme *la Pharsale* de Lucain. Voltaire, qui appartenait à un âge de décadence littéraire et sociale, choisit l'épopée historique et prit pour sujet l'époque de la *Ligue*. On sortait alors de la barbarie féodale pour inaugurer le règne de la monarchie et de la société moderne : c'était l'aube d'un monde nouveau. Il semble donc au premier coup d'œil que le triomphe de Henri IV offrait un sujet véritablement épique. Mais, nous l'avons dit en appréciant *la Pharsale*, les guerres civiles sont faites pour la scène ; elles ne sont pas la matière de l'épopée, parce qu'elles ne sont pas *nationales*. Henri IV est un héros d'un caractère national ; mais il ne l'est devenu qu'après avoir abjuré le protestantisme. Pour traiter un pareil sujet, il fallait

être chrétien et montrer le triomphe de la religion catholique sur le protestantisme, en déplorant les excès de part et d'autre. C'était le seul moyen de rester fidèle à Dieu, à l'histoire, à la raison même. Qu'a fait Voltaire ? Poète incrédule, il attaque le catholicisme en pamphlétaire et réserve toutes ses sympathies aux protestants. Son poème est le triomphe du calvinisme ou plutôt de l'incrédulité. Peut-on mentir plus audacieusement à l'histoire? La conversion de Henri IV fut toute politique, nous le savons ; mais jamais ce roi, malgré sa popularité, n'eût régné sur la France en étouffant les guerres civiles, s'il n'eût pas ouvertement épousé la cause du catholicisme, qui était celle du peuple français. Voltaire n'a donc pas fait une œuvre nationale, mais une œuvre de parti, un plaidoyer en faveur des protestants et un pamphlet contre les catholiques.

Les Français, faute de mieux, aiment à regarder *la Henriade* comme un chef-d'œuvre. Que faut-il en penser ? Le plan est habile, la narration rapide, le style brillant et pur, la versification élégante et soignée (1) ; mais tout cela ne suffit pas à faire un poème épique. L'épopée héroïque est un poème destiné à retracer le tableau fidèle d'une civilisation naissante : l'atmosphère intellectuelle et sociale d'un peuple, ses mœurs et sa religion mêlée à tous les événements de la vie nationale. A ce point de vue, qui est celui de l'art et de la vérité, *la Henriade* n'a rien de l'épopée que la forme. Voltaire, par un anachronisme que rien ne peut autoriser, attribue ses idées philosophiques aux personnages de *la Henriade*. Peu s'en faut même que saint Louis ne soit converti en philosophe incrédule. La fiction a ses droits, mais la *vraisemblance des mœurs* est indispensable à l'épopée, surtout dans un sujet moderne déjà consacré par l'histoire. Les discussions, les dissertations, les sentences philosophiques ont plus d'importance dans *la Henriade* que les récits proprement dits. L'auteur a cependant puisé à pleines mains dans l'arsenal de l'épopée classique. Exposition, récit rétrospectif, songe, épisode d'amour, descente aux enfers, rien ne manque à ce mécanisme, excepté l'âme, la vie qui en fait mouvoir les rouages. Il semble que le poète ne raconte les

(1) Les premiers chants, composés et écrits par l'auteur dans sa première jeunesse, révèlent pourtant une plume inexpérimentée. Voltaire n'avait pas encore trouvé son originalité, et il faisait à Racine des emprunts très-peu déguisés.

voyages et les combats que par manière d'acquit. Il a hâte d'en finir ; et cette rapidité, tant vantée par les critiques du dix-huitième siècle, n'est qu'un prétexte pour arriver à quelque dissertation religieuse, philosophique, politique ou sociale. Voltaire ne sait pas mêler à la narration ces détails pittoresques qui en font le principal attrait. Les caractères ne sont que des *portraits*, et encore des portraits de fantaisie, car l'auteur ne connaît pas les mœurs rudes et sévères du seizième siècle.

Chateaubriand observe avec raison que le *portrait* n'est point épique, il ne fournit que des beautés sans action et sans mouvement. Rien de plus dramatique que les fureurs de la Ligue ; et, au lieu d'agir, les ligueurs de Voltaire ne font que discourir. Le poète ne se passionne que quand il se livre à ses déclamations absurdes contre le catholicisme qu'il rend responsable de tous les excès de la Ligue. La Saint-Barthélemy est une bombe incendiaire lancée contre le Vatican. Tout ce qui est dans le goût de son temps intéresse Voltaire et communique à son style une verve, non d'imagination, mais d'esprit, qui fait le principal mérite de *la Henriade*. Ainsi le passage qu'il consacre aux institutions de la Grande-Bretagne, au spectacle de sa liberté politique, de ses arts et de son industrie, forme en poésie une nouveauté d'un grand prix. Ce sont là des idées philosophiques, mais elles sont écrites en beaux vers.

Le scepticisme, l'incrédulité, l'impiété de Voltaire avaient glacé non seulement son âme, mais aussi son imagination. Voyez ce qu'il a fait du *merveilleux*, ce grand prestige de la primitive épopée ; au lieu d'évoquer les apparitions merveilleuses du ciel chrétien, il personnifie les abstractions allégoriques qui échappent à l'imagination. Qu'est-ce donc que la *Vérité* qu'il invoque, s'il la conçoit hors de Dieu ? Et le Fanatisme, la Politique, la Discorde et l'Envie, qu'est-ce autre chose que des métaphores ? Quand on les traite comme des personnages, c'est un jeu d'esprit dont l'imagination n'est pas la dupe. Il était impossible à Voltaire de réussir dans l'emploi du merveilleux chrétien. Et il y a à cela d'autres raisons que son scepticisme. On ne pouvait pas, comme le fait remarquer Villemain, entourer de miracles la conversion toute politique de Henri IV. L'incrédulité railleuse du dix-huitième siècle aurait accueilli par un éclat de rire moqueur le merveilleux du Dante, du Tasse et de Milton. Jamais épopée n'apparut à une époque moins épique. Et cependant

c'est à l'empire des idées religieuses que Voltaire doit les plus grandes, on pourrait presque dire les seules beautés de son poème. Le serment des *Seize*, leur sacrifice magique, le fantôme de Guise présentant à Jacques Clément le poignard régicide, sont des superstitions sanguinaires qui devaient naître dans l'imagination de ces conspirateurs fanatiques, et qui remplissent l'âme d'une religieuse terreur. L'apparition de saint Louis à Henri IV aurait de la grandeur, si l'esprit sceptique du poète ne mettait pas dans la bouche du roi chrétien des paroles qui jurent avec ses croyances. Voltaire a donc brisé lui-même, selon l'expression de Chateaubriand, la corde la plus harmonieuse de sa lyre, en refusant de chanter cette milice sacrée, cette armée des martyrs et des anges, dont ses talents auraient pu tirer un parti admirable. Voltaire avait le talent du récit, mais il a mal choisi son sujet et il a été mal servi par les circonstances. *La Henriade* est un poème philosophique, ce n'est pas une épopée. Les générations incrédules du dix-huitième siècle en ont fait une œuvre de génie ; la postérité ne la lira que par fragments. Deux causes pourront la sauver du naufrage : l'infériorité de la France dans l'épopée et les beautés littéraires du poème. Le poète a contribué à populariser son héros, en le présentant comme un type de clémence et d'humanité.

Le patriotisme et l'amour de l'humanité, voilà les deux sentiments dont on fait honneur à Voltaire. Peut-on laisser pleinement cette gloire à l'auteur de *Candide* et de cet autre poème que la morale défend de nommer ? L'homme qui a souillé de sa verve cynique la plus noble et la plus sublime héroïne de la France, avait-il l'âme d'un citoyen ? (1) Il y a d'autres preuves encore qui s'élèvent contre le patriotisme de Voltaire. La plus forte assurément, c'est son servilisme à l'égard des souverains étrangers qui accueillaient ses hommages et souriaient à ses doctrines. On a dit qu'il était pour eux une *puissance*. C'est lui pourtant qui écrivait à Frédéric II : « Toutes les fois que j'écris à Votre Majesté sur des affaires un peu sérieuses, *je tremble* COMME NOS RÉGIMENTS A ROSBACH. » Cette lettre méritait d'entrer dans les assises du monument par lequel Frédéric a voulu éterniser le souvenir de la défaite des Français. Ne vous étonnez pas si Napoléon, qui du moins savait aimer la France, a voué au

(1) Dans un de ses bons moments, le poète a appelé cela l'*œuvre d'un malhonnête homme*. Mais il n'a rien fait pour réparer le scandale.

mépris la mémoire de Voltaire : en renversant la colonne de Rosbach, il a trouvé dans les fondements la pierre que Voltaire y avait déposée.

On s'étonne qu'un poète formé à l'école des maîtres du grand siècle et si amoureux d'élégance, ait mis souvent tant d'indécence dans ses tableaux ; ceci ne s'applique pas seulement à son épopée badine, mais à ses romans et en général à ses poésies légères. Tous les écrivains du parti philosophique semblaient s'entendre à achever de ruiner les mœurs pour assurer le triomphe de la philosophie. C'était à qui l'emporterait en obscénité. Que faut-il penser d'un siècle qui buvait jusqu'à l'ivresse ce breuvage impur, pourvu qu'il fût assaisonné d'esprit ? Cette immoralité scandaleuse était pour les sectateurs de la philosophie matérialiste un moyen d'émanciper la raison humaine du joug de l'Église. « Il semble, dit un critique, qu'ils aient voulu propager la réforme par la licence et faire de la séduction l'auxiliaire de la liberté (1). » Ils aspiraient sans doute au règne de la brute, ces hardis réformateurs qui, pour réparer les torts du christianisme envers l'humanité, dévoilaient sans honte les plus hideuses turpitudes du cœur humain et insultaient sans pudeur à la morale publique, en livrant au ridicule la religion, la vertu, le devoir.

Pourquoi Voltaire, qui affichait si haut son amour de l'humanité, se rit-il dans *Candide* de toutes les misères humaines ? Il suivait la morale de l'*intérêt personnel*, à l'exemple de Locke, dont il était le disciple. Ce qu'il aimait par-dessus tout, c'était sa gloire et ses plaisirs. C'est une excellente recette pour les spéculateurs de gloire que la philanthropie. Mais Voltaire fait douter de la sincérité de son amour pour les hommes, quand on le voit se complaire à étaler les plaies de l'humanité sans tenir compte de ses grandeurs. Son siècle, il est vrai, n'avait à lui donner que l'exemple de la dégradation, et c'est sans doute en contemplant son siècle que l'optimisme lui a paru une bouffonnerie.

La poésie philosophique et la poésie légère sont les seuls genres où Voltaire soit véritablement original. Il est le créateur du genre philosophique où l'accent de la conviction et l'ardeur rénovatrice donnent à ses vers un puissant attrait qui, malheureusement, tourne au profit de l'erreur, puisque cette philosophie conclut à l'inutilité de la religion positive, consacre un déisme

(1) Demogeot, *op. cit.*

abstrait sans efficacité sur la conscience, expose une morale privée de sanction et abandonne l'homme à la domination de l'instinct.

C'est à la poésie légère, à la satire et à l'épître que Voltaire doit ses plus grands succès de poète. Et il n'y a plus guère que cela qu'on lise encore dans son œuvre poétique. Il écrivait trop pour aimer beaucoup l'alexandrin. Il affectionnait le vers de dix syllabes, vers facile et rapide, qui le dispensait d'un long travail. Là, d'ailleurs, le philosophe sceptique était dans son élément. Impossible de montrer plus d'esprit, plus de verve, plus de finesse, plus d'enjouement, plus de grâce. Il est charmant quand il badine et terrible quand il attaque. Sa piquante ironie éclate en traits acérés qui écorchent au vif. Égal dans ses *Contes* à La Fontaine, dont il a la malice avec moins de crudité, il serait supérieur à Boileau dans la satire, s'il ne mettait sa plume au service des plus mauvaises passions, et si Boileau n'eût pas écrit sa neuvième satire. Il est incomparable dans l'épître et le discours en vers, et il n'a d'autres rivaux que Marot, Racine, J.-B. Rousseau et Piron dans l'épigramme : c'est un talent méprisable, quand il s'exerce aux dépens de la morale ; mais c'était le plus sûr moyen d'influence dans les cercles aristocratiques du dix-huitième siècle.

A force de vouloir être universel, Voltaire devait rencontrer des écueils ; car l'esprit ne suffit pas à tout. Son scepticisme irréligieux avait ravi les ailes à son imagination et refroidi son âme. La vie des salons l'avait rendu insensible aux beautés de la nature. Rien d'étonnant donc s'il échoua dans l'*ode* (1). Tous ses contemporains, à l'exception de Lebrun et des hommes qui s'inspiraient aux sources sacrées : J.-B. Rousseau, Lefranc de Pompignan et Louis Racine, tous ses contemporains, étaient dans ce genre aussi médiocres que lui. Mais ce qui est inconcevable, c'est qu'il n'ait pas réussi dans la *comédie*, lui, si spirituel et si fin. « Dans la comédie, » dit le comte de Maistre en traçant l'effrayant, portrait de Voltaire, « dans la comédie, il est — qui le croirait ? — lourd, traînant, prosaïque, insipide, *car le*

(1) Une fois cependant il fut inspiré par le spectacle des Alpes et les souvenirs de la Suisse :

> La liberté ! j'ai vu cette déesse altière, etc.

C'est le seul cri lyrique qu'il ait jeté dans sa vie.

méchant ne fut jamais comique. » Homme de réaction contre le matérialisme du dix-huitième siècle, le comte de Maistre est exagéré. La raison qu'il donne de l'infériorité de Voltaire dans la comédie n'est qu'un paradoxe. Comment donc expliquer l'inexplicable échec du poète dans un genre en apparence si conforme à ses talents ? Lisez les satires et les épigrammes de Voltaire, vous verrez que sa gaieté n'est pas sincère, franche, expansive. Son rire ressemble à une grimace. Son sourire même est mêlé de fiel. Non, Voltaire n'est pas gai ; son esprit ne sait se traduire qu'en moquerie, en malice ou en méchanceté. Mais le *méchant*, comme l'entendait de Maistre, c'est plus que le *Méchant* de Gresset, c'est l'homme aux desseins pervers, qui sacrifie tout à son égoïsme et à ses haines ; c'est la personnification du mal. Dans ce sens il n'avait pas tort : la comédie qui se rit des travers humains pour les corriger ne peut naître dans l'âme du *méchant*. Mais Voltaire n'était point ce méchant-là. N'allons pas si loin pour trouver la cause de son insuccès dans la comédie. En général, les hommes passionnés n'ont pas le talent d'observation, talent purement *objectif*. Voltaire savait rire et faire rire de ses ennemis ; mais il était, comme J.-B. Rousseau, trop personnel pour créer des types comiques. Ces deux hommes, qui ne s'aimaient pas, se ressemblaient par plus d'un côté.

Nous allons voir, comme pour justifier la réflexion de l'auteur des *Soirées*, la comédie se réfugier dans le camp opposé à celui des philosophes.

Résumons auparavant nos impressions sur Voltaire. Que restera-t-il de lui en littérature ? Le souvenir de l'esprit le plus brillant, le plus flexible, le plus universel peut-être, dont les annales littéraires nous offrent l'exemple, quelque exception qu'il y ait d'ailleurs à cette universalité. D'autres ont pu réussir dans tous les genres sérieux ; aucun n'a réussi à manier aussi habilement que lui le sérieux et le plaisant, dans la prose comme dans les vers. Homme de génie, homme d'un bon sens remarquable et d'un goût exquis (1), quand il n'était pas égaré par la passion, il n'a tenu qu'à lui d'être à jamais un objet d'admiration pour l'humanité ! Il a cherché la gloire dans l'impiété ; il

(1) Il est étonnant qu'un esprit aussi hardi soit resté aussi asservi aux formes classiques. Non seulement il n'a pas compris le génie de Shakspeare, mais le Dante pour lui était un monstre d'obscurité.

en subit la peine. On admire le talent; mais l'homme, envisagé dans l'ensemble de sa conduite, on ne l'estime pas, malgré sa philanthropie ; et le mépris qui dans les cœurs religieux poursuit sa mémoire, rejaillit sur le talent lui-même. Il restera de lui, dans le champ de la poésie, quelques fleurs brillantes dont très-peu ont le parfum de l'âme. Ce n'est pas assez pour sa renommée dans l'avenir ; c'est assez pour prouver ce qu'il aurait pu faire, s'il n'avait mis son talent qu'au service de la morale et de la vérité. Tel qu'il est, c'est un grand homme d'esprit et un grand homme de style ; il n'est grand poète que par intervalle : Nous nous plaçons ici au point de vue de l'art universel : au point de vue français, nous serions moins sévère. Voltaire est un des plus grands écrivains de la France. Sa poésie comme sa prose est pour la France un idéal ; mais sa prose, dans l'histoire, dans la critique, dans la polémique et dans sa correspondance, est au-dessus de ses vers. Là, il est sans rival pour la vivacité, la rapidité, la simplicité, la netteté, la lucidité, la précision. Il a créé la langue courante, la langue du journalisme. En lui point de splendeur, mais partout une parfaite clarté. C'est le plus français des prosateurs, comme il est, avec La Fontaine, le plus français des poètes.

CHAPITRE II.

L'ÉCOLE RELIGIEUSE.

Louis Racine. — Lefranc de Pompignan.

I.

Tandis que Voltaire travaillait à démolir les croyances, deux poètes se vouaient à la défense des vérités chrétiennes et luttaient avec autant de courage que de talent contre les attaques de la philosophie incrédule.

Louis Racine (1) a pris la poésie pour un héritage paternel. La gloire de son père était d'un poids trop lourd pour ses épaules ; mais il dut à sa naissance deux priviléges : celui d'avoir conservé les pures traditions du dix-septième siècle, et celui d'être resté fidèle à la foi catholique. Jean Racine commença son éducation chrétienne, mais non son éducation poétique ; car, indépendamment des principes sévères de sa famille, pour qui la poésie était une profanation et qui avait travaillé à l'en détourner lui-même, il voulait, comme Bernardo Tasso, éloigner son fils d'une carrière où avec la renommée il avait trouvé tant d'amertume. Il est à penser aussi qu'il ne le croyait pas doué du génie des vers. Quoi qu'il en soit, Louis Racine, élève de Rollin, le vénérable chef de l'orthodoxie littéraire, et disciple aussi de Port-Royal, devint un versificateur élégant et sobre, un homme sage et un chrétien fervent. Parfois même il eut de beaux élans lyriques, et, dans certaines strophes de ses *Odes sacrées*, il saisit l'accent des prophètes mieux que J.-B.

(1) Louis Racine, fils de Jean Racine, né à Paris en 1692, est mort en 1763. Outre ses poëmes de la *Grâce* et de la *Religion*, il a publié des Odes sacrées, des poésies diverses, des *Réflexions sur la poésie*, des *Remarques sur les tragédies* de J. Racine avec un *Traité de la Poésie dramatique*, des *Mémoires sur la vie de J. Racine* et une traduction du *Paradis perdu* de Milton.

Rousseau ; mais les sombres doctrines du jansénisme ont paralysé l'essor de son imagination. Ses deux poëmes didactiques : *la Religion* et *la Grâce*, sont classiquement irréprochables. Comme apologie du christianisme, on y voudrait plus de vigueur, plus de grandeur et plus de vie. La *Grâce*, imitée de saint Prosper, a de l'onction, mais l'enthousiasme ne soulève pas assez la poitrine de ce chrétien timide. Il reste à la surface de son sujet et n'ose pas en sonder la profondeur : c'est une œuvre de jeunesse, on s'en aperçoit. Si l'auteur avait attendu les années, il aurait hésité peut-être à traiter une matière que les plus graves théologiens n'abordent qu'en tremblant. C'est à la prose à remuer les arcanes de la théologie : le vers se prête mal à la précision dogmatique qui n'a rien à concéder aux besoins de la rime. Le poëte janséniste a voulu défendre ses maîtres ; mais le manteau de la poésie ne suffisait pas à couvrir leurs erreurs : la confusion de l'*ordre naturel* avec l'*ordre surnaturel*, qui fait prendre pour des vices toutes les vertus humaines ; la confusion du *libre arbitre* avec la volonté, la *prédestination* enfin. Le poëte du moins n'a pas cherché à envenimer les tristes luttes où s'éteignait la foi de nos pères, et il s'est tenu le plus près possible de l'orthodoxie, en s'appuyant sur saint Prosper et saint Augustin. Le poëme de *la Religion* est dirigé contre les philosophes comme celui de *la Grâce* contre les adversaires de Port-Royal. Le poëte, enchaîné dans les dogmes sévères du jansénisme, a craint d'en sortir pour exposer les grandeurs du christianisme, la poésie de son histoire, de ses cérémonies et de ses mystères. La Providence et le génie des siècles réservaient cette tâche à la plume pittoresque de Chateaubriand. Mais on citera toujours, dans le poëme de *la Religion*, la brillante démonstration de l'existence de Dieu.

L'élégance de Louis Racine ne parvint pas à intéresser son siècle frivole à des vérités qu'il refusait d'entendre. Dans ces discussions philosophiques qui glacent la veine du poëte, vous reconnaissez la tendance de l'époque à substituer partout l'idée au sentiment, à instruire plutôt qu'à émouvoir. Quand la poésie est réduite à ce rôle, ce n'est plus que de la prose versifiée, et il ne vaut pas la peine de violenter ainsi sa pensée pour l'enfermer dans la prison du vers. Louis Racine était né pour la prose ; il eut tort de ne pas descendre dans cette arène, pour y défendre plus librement ses croyances. Il n'a laissé comme pro-

sateur que ses touchants *Mémoires* sur la vie de son père et des études sur la *poésie* et sur l'*art dramatique* entreprises pour élever un nouveau monument au grand maître de la scène. Enfin, et ceci lui fait honneur, il est le premier en France qui ait eu la pensée d'enrichir son pays des trésors de la littérature étrangère.

II.

Lefranc de Pompignan (1) a singulièrement d'analogie avec Louis Racine. Comme lui, il toucha trop timidement la lyre des prophètes, mais il en fit sortir des sons harmonieux et purs ; comme lui, c'était un homme de foi, alarmé des progrès des l'impiété croissante et résolu à la combattre par toutes les forces de son esprit ; comme lui, enfin, il a compris qu'il fallait reculer les limites de l'art, en joignant à l'étude des littératures anciennes celle des littératures modernes. C'est dans ce but qu'ils étudièrent, tous les deux, ainsi que d'Aguesseau, les œuvres poétiques de l'Italie et de l'Angleterre.

Lefranc, disciple de J.-B. Rousseau, plus grand que son maître par l'honnêteté du caractère et la sincérité de l'inspiration, n'était pas doué au même degré que lui du génie de la forme, bien qu'il l'ait surpassé dans son *Ode sur la mort de J.-B. Rousseau*, pièce célèbre, surtout par une strophe dont aucun lyrique peut-être n'a égalé la magnificence. S'il avait eu plus de hardiesse et plus d'indépendance de style, il eût, dans son siècle, obtenu la palme du lyrisme. Il avait le goût très-pur, du moins dans ses odes et ses épîtres morales. Sa tragédie de

(1) Jean-Jacques LEFRANC, marquis de POMPIGNAN, né à Montauban en 1709, mort en 1784, a écrit des *Poésies sacrées*, tirées des psaumes et des prophètes, des *Épîtres*, une tragédie de *Didon*, une autre sous le nom de *Zoraïde* qui ne fut pas représentée, un *Voyage de Languedoc et de Provence*, des traductions d'Eschyle, des *Géorgiques*, de quelques fragments de Shakspeare, de la *Prière universelle* de Pope, etc. Nous avons de lui en outre deux opéras ; 1° *Triomphe de l'harmonie* ; 2° *Léandre et Héro*. — *Essais critiques sur l'état de la république des lettres*. — *Lettre à M. Racine sur les spectacles en général*. — *Eloge historique du duc de Bourgogne*. — *Considérations sur la révolution de l'ordre civil et militaire en* 1771. — *Discours philosophiques tirés des livres saints avec des Odes chrétiennes et philosophiques*.

Didon, bien versifiée d'ailleurs, était conçue dans le système de Quinault ; mais c'est un péché de jeunesse. Voltaire, qui s'est moqué de ses ***Poésies sacrées***, était impuissant à les égaler, par la raison même qui en avait fait le succès. Lefranc, malgré la force, ou plutôt la fermeté de ses convictions, et malgré la noblesse et même à cause de la noblesse de ses pensées, était un peu froid, monotone et guindé. Sa dignité, le sentiment qu'il avait de sa valeur, touchait parfois à la prétention et à l'emphase. Son ton de provincial en certaines circonstances où saignait son amour-propre l'avait livré sans cuirasse aux traits de ses adversaires. Voltaire, habile à saisir les ridicules, lui fit expier, par les plus mordantes épigrammes (1), ses attaques courageuses contre les doctrines subversives des novateurs. Homme essentiellement modéré, autant que généreux, Pompignan ne répondait pas aux sarcarmes des philosophes ; mais il continuait à signaler dans ses épîtres le danger de ces doctrines qui, sous prétexte de renverser des abus, ébranlaient les fondements de la société.

La conduite de Voltaire envers Lefranc ferait hésiter encore à croire qu'il fût animé d'un désir sincère de rendre les hommes heureux. Lefranc n'était pas un partisan des abus, ni en religion ni en politique. Il était l'ennemi des superstitions comme il était l'ennemi de l'oppression du peuple. Il proposait de sages réformes, qu'il osait porter jusqu'au pied du trône. C'était un citoyen dévoué au bien public et un homme d'une probité à toute épreuve ; mais il était chrétien et luttait contre les démolisseurs des croyances, et Voltaire, qui était forcé de lui accorder son estime, l'accablait de ses railleries : voilà par quels moyens le philosophe cherchait à discréditer ses adversaires dans l'opinion publique.

(1) On connaît entre autres cette épigramme :

> Savez-vous pourquoi Jérémie
> A tant pleuré pendant sa vie?
> C'est qu'en prophète il prévoyait
> Qu'un jour Lefranc le traduirait.

Il disait encore des cantiques sacrés de ce poète :

> Sacrés ils sont, car personne n'y touche.

La satire sur la *Vanité* contient des traits d'une cruelle ironie à l'adresse de Lefranc, surtout le passage qui finit par ce vers :

> Et l'ami Pompignan pense être quelque chose.

CHAPITRE III.

La comédie et le roman.

I.

Destouches — Piron — Gresset — Marivaux — Lesage — l'abbé Prévost.

Il est remarquable que les trois meilleures comédies du dix-huitième siècle appartiennent à des auteurs du parti religieux ou anti-philosophe : *Destouches*, *Piron* et *Gresset*. Le premier fit le *Glorieux* ; le second, la *Métromanie ;* le troisième, le *Méchant*. A ces trois chefs-d'œuvre il faut ajouter le *Turcaret* de Lesage, cet héritier de Molière, particulièrement connu par son roman de *Gil Blas* et qui fut étranger à l'esprit de secte ou de parti.

Destouches (1), poète et homme d'affaires qui fut secrétaire d'ambassade en Suisse, puis chargé d'une mission diplomatique à Londres avec l'abbé Dubois, est le premier en France qui songea à imiter le théâtre anglais. Ce n'était pas le moyen de trouver la gaîté française qui d'ailleurs n'était guère dans sa nature. Il inclinait au drame, sans en avoir la puissance. Comme les anglais, il forçait la note comique. C'était cependant un esprit juste qui savait peindre avec finesse les mœurs de son temps. Sa langue est aisée et agréable, quoique faible en couleur. Il cherchait dans sa vie et dans la société relâchée de la régence la matière de ses pièces et cultivait avec prédilection la

(1) Destouches (*Ph.* Néricault) né à Tours en 1680, mort à Paris en 1754, a composé, outre le *Glorieux*, les comédies suivantes : le *Curieux impertinent*, l'*Ingrat*, l'*Irrésolu*, le *Médisant*, le *Triple mariage*, l'*Obstacle imprévu*, le *Philosophe marié*, les *Philosophes amoureux*, le *Dissipateur*, la *Force du naturel*, la *Fausse Agnès*, le *Tambour nocturne*, l'*Homme singulier* et l'*Ambitieux*. Le *Philosophe marié* et le *Dissipateur* sont les meilleures de ses comédies, après le *Glorieux*. Destouches avait commencé par des vers pieux et il a fini par l'étude de la théologie.

comédie de caractère où il mettait plus de fantaisie que de vérité. Le *Glorieux*, qui fut son triomphe, représente, selon l'expression de Villemain, la mésalliance avide et dédaigneuse de la noblesse et de la richesse, les ridicules qui naissent de leur rapprochement. Les sympathies de Destouches sont pour la noblesse, dont il fait ressortir néanmoins le faste et l'orgueil. Ses traits atteignent surtout la bourgeoisie corrompue par la richesse, fière de voir la noblesse de race passer par ses mains et fière de l'humilier par ses insolences et ses familiarités.

Destouches a créé un type immortel en s'inspirant des travers de son époque. Ailleurs on n'admire en lui que l'art des détails. Ici tout se soutient, par la bonne fortune du sujet. Et le style lui-même est aussi élégant qu'il est naturel, selon le caractère et la condition des personnages (1).

II.

L'influence de la société serait nulle dans *la Métromanie*, si l'importance de l'homme de lettres n'était pas un des principaux caractères du dix-huitième siècle. Ce n'est pas le monde qui a inspiré *la Métromanie*, c'est la vie même de l'auteur ; non pas ces mœurs libertines et ces plaisanteries licencieuses auxquelles Piron s'est malheureusement abandonné en suivant le courant du siècle, et qu'il a su expier plus tard, mais l'amour des vers qui produit dans *la Métromanie* un mélange d'enthousiasme et de gaieté d'une originalité singulière.

Piron s'est exercé beaucoup dans la poésie dramatique, comme dans la plupart des autres genres (2) ; mais son nom reste atta-

(1) Deux pensées tirées du *Glorieux* sont souvent citées, sans qu'on en sache l'auteur :

La critique est aisée et l'art est difficile.
. . . .
Chassez le naturel, il revient au galop.

(2) PIRON (*Alexis*), né à Dijon en 1689, est mort en 1773. Après plusieurs succès au théâtre de la Foire, il donna à la comédie française les *Fils ingrats* ou l'*École des pères*, puis trois tragédies : *Callisthène*, *Gustave Wasa*, *Fernand Cortez*, et enfin la *Métromanie*. Il a composé en outre des poèmes, odes, épîtres, satires, contes, épigrammes surtout. Il est célèbre par l'esprit et le sel piquant de ses sail-

ché à la *Métromanie*, parce qu'il a su s'y exprimer lui-même, et qu'à travers le ridicule dont son métromane s'est couvert, on sent que l'auteur aime son personnage, comme il le fait aimer pour l'idéal de beauté qu'il représente et qui communique à son style une verve qu'on admirera toujours. La *Métromanie* ne donnera pas le goût des vers à ceux qui ne l'ont point ; mais les artistes qui la liront, en souriant de la manie, sentiront croître en eux le respect de l'art et la noble ivresse du talent.

III.

Gresset (1), émule de Voltaire dans la poésie fugitive, exerça aussi sa muse badine sur des sujets empruntés aux scènes et aux impressions de sa vie. Mais au lieu de prendre, comme Piron, son modèle en lui-même, il le chercha dans la société où il vivait. Gresset ne se met pas en frais d'invention ; il songe peu au dessin ; il est tout à la broderie, au coloris, aux détails, aux pensées ingénieuses et piquantes. Quand l'observation du monde aristocratique lui eut révélé les vices de cette société égoïste et frivole, le charmant auteur de *Vert-Vert* et de *la Chartreuse* écrivit *le Méchant*, admirable peinture des mœurs, du caractère et du langage des salons au dix-huitième siècle.

« Jamais, » dit Villemain, que je me plais à citer ici, « jamais toutes les grâces du monde, cette flatterie maligne, cette amertume mêlée d'insouciance, ces exagérations si vives, cette verve de dédain, cette franchise d'égoïsme qui veut être gaie, cette

lies et bons mots. Il n'a que le tort d'être trop licencieux. Il tenta vainement d'entrer à l'Académie : il avait trop peu de dignité dans sa conduite. Il s'en vengea par de cruelles épigrammes.

(1) GRESSET (*Jean-Baptiste Louis*), né à Amiens en 1709, mort en 1777, entra chez les jésuites, à seize ans, et enseigna les humanités à Tours et à la Flèche. Il composa *Vert-Vert*, chef-d'œuvre d'épopée badine où il chante un perroquet ; puis d'autres pièces comme la *Chartreuse*. Il quitta ensuite les jésuites et alla s'installer à Paris où il se maria. Il fit des comédies dont une seule a survécu : le *Méchant* (1747). On a de lui encore le *Carême impromptu* et le *Lutrin vivant*. Deux poèmes sont restés en manuscrit : le *Gazetin* en quatre chants et le *Parrain magnifique* en 10 chants. Il fut admis à l'Académie française en 1748. Il se retira ensuite dans sa ville natale et renonça à la poésie pour se livrer aux exercices de la piété.

raillerie apparente sur soi-même pour se moquer des autres, ce sacrifice de toutes choses à l'esprit, et cette satiété de l'esprit qui se jette dans le paradoxe, cette légèreté enfin qui n'est souvent que le défaut d'attention et de raison, n'ont été si bien rendus ; et l'effet poétique est né de cette peinture fidèle d'une société SANS AME ET SANS POÉSIE. »

Il y a ici un mot qui demande à être expliqué. Dire que la poésie résulte de la peinture fidèle de mœurs sans poésie, n'est-ce pas confondre la poésie avec l'art ? Gresset, dans *le Méchant*, est un moraliste et un peintre, mais il n'est poète que par l'expression et par l'invention, comme la plupart des auteurs comiques.

Gresset, qui avait commencé par être philosophe au contact de la vie religieuse, redevint religieux au contact de la société. C'est que, d'un côté, les ridicules étaient tout extérieurs et relatifs ; de l'autre, ils jaillissaient des vices, des travers et de la frivolité mondaine d'une vie sans morale et sans but. La réflexion apprit à Gresset que les jésuites persécutés n'étaient dignes de mépris qu'aux yeux du méchant. C'est contre les philosophes qu'il dirigea désormais ses attaques. Mais des scrupules de conscience lui firent brûler les comédies qu'il avait composées dans cet esprit nouveau.

IV.

Un auteur comique, formé, sans le savoir et sans le vouloir, à l'école de Fontenelle, contracta, dans la fréquentation des salons, une subtilité raffinée qui présente le fidèle miroir de la société du grand monde dans la première moitié du dix-huitième siècle. Gresset avait traduit sur la scène la morale et le langage de ces cercles élégants ; mais ce qu'il avait fait dans une intention satirique, *Marivaux* (1) le fit de bonne foi, pour peindre le cœur humain avec le tour d'imagination de son temps. Sa création, c'est d'avoir exagéré la métaphysique galante des salons. L'idéalisme virginal qui respirait dans les dissertations amoureuses de

(1) Pierre *Carlet de Chamblain de* MARIVAUX, né à Paris en 1688, mort en 1763, a écrit un grand nombre de comédies qui ont eu beaucoup de vogue. Les principales sont la *Surprise de l'Amour*, *les Jeux de l'amour et du hasard*, *le Legs*, *les Fausses confidences*, l'*Épreuve nouvelle*. Comme romans, outre *Marianne* et le *Paysan parvenu*, il a donné le *Don Quichotte moderne*.

Mlle de Scudéry, devient ici un sensualisme idéal, couvrant d'un vernis transparent la corruption des mœurs. Marivaux est vrai dans ses peintures, en raison même de la fausseté des sentiments dont il se fait l'ingénieux interprète. Au point de vue de l'art, c'est un curieux phénomène que ce *marivaudage* où les idées les plus quintessenciées sont revêtues d'un style spirituellement trivial, et les pensées communes d'une forme coquette et maniérée. Cette originalité artistique n'est que l'exagération, ou, si vous voulez, la déviation d'un principe de style qui est le secret des maîtres : la matérialisation de l'idéal et l'idéalisation du réel au moyen de l'image. Marivaux, comme tous les écrivains de son époque, substitue l'esprit au sentiment, et dénature ainsi la poésie. Il n'a rencontré la fibre du cœur que dans ses romans : *Marianne* et le *Paysan parvenu*, bien supérieurs à ses comédies, parce que les sentiments y sont pris dans l'âme du peuple dont il a senti les misères, qu'il exprime dans un langage rempli d'une simple et touchante éloquence. Ces romans inachevés prouvent qu'il y avait en Marivaux deux hommes : l'homme d'esprit pour le monde des salons, et l'homme sensible pour la classe populaire à laquelle il a voulu tendre la main. Ce poète tient, comme Fontenelle, le milieu entre l'esprit traditionnel et l'esprit de liberté. Dans l'art, il est l'inventeur d'un genre intermédiaire entre la comédie classique et le drame. C'est un novateur littéraire, qui n'entend rien, pas plus que La Motte et Fontenelle eux-mêmes, aux chefs-d'œuvre de la primitive antiquité. Il s'est plu à travestir Homère, qui avait, à ses yeux, l'immense tort de s'être inspiré de la nature et des mœurs de son pays. Dans la sphère des idées, Marivaux, sans être orthodoxe, avait assez de bon sens et de courage pour ne pas se traîner à la remorque des prétendus esprits forts qui se faisaient gloire de fronder les plus consolantes croyances de l'humanité.

V.

Un autre esprit qui occupe une place à part dans la littérature du XVIIIe siècle, *Lesage* (1) s'est exercé comme Marivaux dans

(1) LESAGE (*Alain-René*), né à Sarzeau, près de Vannes en 1668, est mort en 1747. Il écrivit pour la scène *Crispin rival de son maître*, *Turcaret*, et des farces pour le théâtre de la Foire, entre autres le

la comédie et le roman ; mais il est par sa langue et par son art l'héritier des traditions du XVII[e] siècle. Dans *Gil Blas*, il est le Molière du roman, s'effaçant complètement lui-même pour être un simple spectateur et un peintre fidèle de la comédie humaine qu'il a sous les yeux. Réformer les mœurs, il n'y compte pas plus que Molière et il y travaille moins que lui. Il semble comme artiste prendre tant de plaisir à nous montrer ce qu'il voit, qu'il serait fâché sans doute qu'il n'y eût plus ni trompeurs ni trompés : il serait alors sans emploi, car il ne saurait plus que faire de ses pinceaux. Le monde qu'il nous représente, c'est le monde réel qui suit ses instincts, qui obéit à ses passions, qui n'est ni bon ni mauvais et qui n'a qu'un but dans toutes ses actions : le succès, pour vivre le mieux possible.

Peu importent les moyens : s'ils sont honnêtes, tant mieux ; s'ils ne le sont pas, tant pis. Lesage ne voit que des dupeurs et des dupes. Il ne prend parti ni pour les uns ni pour les autres. Il se contente de laisser parler et agir ses personnages. C'est la vraie comédie. Personnellement l'auteur est aussi bon chrétien qu'il est sujet fidèle. Mais il avait des yeux pour voir et une plume pour retracer. Ce n'est pas sa faute si le monde continue à alimenter sa verve.

Il avait commencé bien tard une comédie de son invention : *Crispin rival de son maître* et un roman espagnol : le *Diable boîteux* qui, dans les dernières années de Louis XIV, rompant le mortel ennui d'un trop long règne, avait excité un intérêt si vif par des traits de satire contemporaine, habilement voilés sous des noms d'emprunt et des mœurs dépaysées aisément reconnaissables.

Après le *Diable boîteux* était venu *Turcaret*, où la classe des financiers sortis de basse condition et traitant de haut avec la noblesse forcée de passer par leurs mains, était flagellée avec une vérité de peinture qui faisait montrer du doigt les personnages ainsi traduits sur la scène pour être immolés à la gaîté vengeresse des spectateurs.

Les comédiens furent payés pour susciter à Lesage des embar-

Point d'honneur et *Don César ;* et il fit les romans suivants : le *Diable boîteux*, *Gil Blas*, les *Aventures de Guzman d'Alfarache*, imité d'Aleman ; les *Aventures de Robert*, *chevalier de Beauchêne ; l'Histoire d'Estevanille Gonzalès ;* le *Bachelier de Salamanque*, la *Valise trouvée.*

ras qui lui firent déserter la comédie française pour le théâtre de la Foire. Il prit sa revanche dans *Gil Blas*, où son héros, jeune homme envoyé par ses parents à la recherche d'une position sociale, passe par toutes les conditions, depuis celle de valet jusqu'à celle de secrétaire d'un archevêque et de deux ministres, et apprend à connaître tous les travers et tous les vices auxquels il se mêle lui-même, se voyant forcé de recourir aux mêmes moyens que les autres pour arriver à la fortune : c'est l'avènement des valets comme dans *Crispin rival de son maître* et Frontin supplantant Turcaret.

En peignant son époque, Lesage peint la vie humaine dans le train ordinaire et journalier des événements et des mœurs. M. Patin, dans son *Éloge de Lesage*, caractérise ainsi le héros de ce roman : « Gil Blas, c'est un homme d'esprit, né pour le bien, mais facilement entraîné vers le mal ; profitant de l'expérience qu'il acquiert à ses dépens pour tromper à son tour les hommes qui l'ont trompé ; se livrant sans trop de scrupule à cette représaille, et quittant volontiers le parti des dupes pour celui des fripons ; capable cependant de repentir et de retour ; conservant jusqu'au bout le goût de la probité, et se promettant bien de redevenir honnête homme à la première occasion. » Il faut ajouter qu'il le redeviendrait tout de suite, s'il y trouvait profit.

Lesage pas plus que son héros ne fait ici de théorie sur la morale de l'intérêt ou sur les revendications de la conscience. Mais en réalité Gil Blas n'écoute celle-ci que quand elle est d'accord avec l'autre. En cas de divergence, c'est à son esprit qu'il demande de le tirer d'affaire. Il n'y a donc pas ici d'élévation morale, ni par conséquent d'élévation de style. C'est du bon sens, du naturel, de la netteté, de la simplicité sans parure. L'expression manque de poésie ; mais, bien que l'auteur nous fasse vivre trop souvent avec des fripons fieffés, cette vérité de mœurs porte en elle sa leçon, et nous n'assistons jamais du moins à des spectacles qui blessent la pudeur. Sous ce rapport, tout le monde peut lire Lesage comme on lit Walther Scott. Tout ce qui peut rendre un roman populaire est rassemblé dans *Gil Blas*. Aussi a-t-il eu plus de mille éditions, sans que sa vogue se soit ralentie. En reproduisant les mœurs de son époque, il reproduit si fidèlement aussi celles de l'Espagne que les Espagnols ont prétendu que c'était un roman de leur pays traduit ou imité par Lesage,

comme ces autres œuvres de sa vieillesse dans le goût picaresque : *Guzman d'Alfarache*, *Estevanille* et le *Bachelier de Salamanque*. Il serait fort étonnant que Lesage eût trouvé une œuvre dont il ne reste nulle trace en Espagne. La vérité est que l'auteur de *Gil Blas* a beaucoup emprunté à l'*Histoire de l'écuyer don Marcos de Obregon* de Vicente Espinel et qu'il a puisé encore bien des aventures dans d'autres romans, nouvelles et pièces dramatiques. Sous le rapport de l'invention, il est donc tributaire de l'Espagne. Il a tiré un admirable parti de ses connaissances dans la langue, la littérature et les mœurs espagnoles. L'œuvre cependant n'y a rien perdu en originalité. Gil Blas à travers toutes ses aventures reste toujours le même et il est essentiellement français par sa manière de penser et d'agir. Il a toute la vivacité piquante de la race gauloise sous son costume espagnol, et ce sont bien les hommes et les choses de son temps qu'il nous représente. Voltaire entre autres est clairement désigné sous le nom de *Gabriel Triaquero*, le poète *dont les vers farcis de maximes et mal rimés font fureur à Valence*. Ce qui porte surtout la marque française, c'est le caractère des réflexions générales que suggère le récit, la satire qui va droit au but, les traits qui s'attaquent à toutes les classes, mais particulièrement aux classes élevées de la société et où l'on reconnaît le franc parler de la bourgeoisie du XVIII[e] siècle ; le style enfin, si plein de sobriété, de vive allure et de bon goût, qui n'a pas vieilli et qui ne vieillira pas, parce que c'est l'empreinte ineffaçable du génie même de la race. Il en est de Lesage comme de Molière et de La Fontaine : il a beaucoup emprunté, mais en imitant il s'est rendu inimitable.

VI.

Lesage, esprit positif et sceptique, n'avait vu que la comédie humaine ; l'auteur de *Manon Lescaut*, esprit romanesque, dont l'âme fut profondément troublée par la passion, en voulut montrer tous les ravages. La première fois qu'on lit ce roman de *Manon* on ne peut se défendre d'un sentiment pénible, en voyant cette signature : l'*abbé Prévost*. Comment un prêtre a-t-il pu écrire une telle histoire ? Voilà la question qu'on se fait malgré soi. Bossuet s'est scandalisé de voir Fénelon écrire le *Télémaque*. Qu'eût-il dit si l'abbé Prévost avait vécu de

son temps? Certes, son éloquence n'eût pas trouvé assez de foudre pour en écraser l'auteur. Mon Dieu, quand on connaît la nature humaine, on n'a le droit de foudroyer que la perversité réfléchie et froide qui fait le mal pour le mal et qui ne travaille qu'à ruiner Dieu et la vertû dans les cœurs. L'abbé Prévost n'eut qu'un tort : c'est d'embrasser la vie religieuse, sans en avoir la vocation. C'était une âme passionnée, à laquelle Dieu ne pouvait suffire. Quand on connaît le XVIII[e] siècle, loin de condamner cet homme qui pendant quarante ans de sa vie flotte entre l'amour de Dieu et l'amour de la femme, n'entrant au couvent que pour en sortir et n'en sortant que pour y rentrer, et en sortir encore, pour reprendre enfin l'habit du prêtre, on le plaint, et l'on est tenté de l'admirer, car s'il cède à l'irrésistibilité de la passion, il est tiraillé sans cesse par le remords, et il finit par se vaincre et méditer de grands ouvrages pour défendre sa croyance, tant il y était sincèrement attaché, malgré les écarts de sa vie. On ne citerait pas deux exemples de cette puissance de passion et de cette puissance de foi dans ce siècle, si triste au point de vue des mœurs. Curieux phénomène, qui contient pour les artistes de la parole une leçon féconde : les deux œuvres les plus populaires et les plus immortelles de la première moitié du dix-huitième siècle appartiennent à des auteurs que Voltaire a essayé de discréditer, et il se fait que ces auteurs Lesage et l'abbé Prévost dans le domaine de l'imagination ont laissé une trace durable, et que Voltaire, malgré sa réputation colossale, n'a pas laissé dans son immense bagage une seule œuvre comparable à *Gil Blas* et à *Manon Lescaut*. Quelle en est donc la cause? C'est que Voltaire n'a écrit que pour son temps et que son nom n'est grand que dans l'histoire, tandis que Lesage et l'abbé Prévost ont écrit l'un la vérité sur la nature humaine dans ses travers, l'autre la vérité du cœur humain dans la passion. Tel est le pouvoir de la vérité dans l'œuvre de l'abbé Prévost qu'elle nous intéresse et nous attache sans que nous en aimions les personnages, car Manon est une courtisane qui n'aime que son bien être, et qui, pour en jouir, se fait un jeu de la passion de son amant et ne rougit pas de lui faire commettre des actes d'indélicatesse et de friponnerie. Il est vrai qu'elle revient toujours à lui, comme il revient à elle, après ses intervalles de retour à ses études et à la théologie, comme l'auteur revient à

la vie religieuse qu'il a quittée. Le malheur, à la fin, convertit cette courtisane inconstante en une épouse dévouée, comme l'auteur finit par redevenir un prêtre fidèle. Insistons-y, c'est à la vérité de la passion que Prévost a dû son chef-d'œuvre, le seul qu'il portât en lui, parce qu'il y a mis son âme, sans qu'il ait eu besoin d'intervenir jamais dans son récit d'une objectivité parfaite, et sans qu'il ait songé, comme on le fait aujourd'hui, à faire l'anatomie psychologique ou physiologique d'un sentiment trop sincère pour se prêter à ces froides analyses. Auteurs qui prétendez faire l'histoire de nos passions, voilà quelle sorte de modèles il vous faut étudier, non pour être à la mode, mais pour vivre autant que la nature humaine (1).

(1) Antoine-François *Prévost d'Exiles*, connu sous le nom d'ABBÉ PRÉVOST, né en 1697, à Hesdin dans l'Artois, d'un père appartenant à la magistrature, mort en 1763, fut d'abord novice aux Jésuites où il avait fait ses études, puis soldat, une seconde fois novice et une seconde fois soldat, puis moine bénédictin de l'abbaye de Saint-Germain des Prés ; dominé par la passion, il se réfugie à la Haye où il commence à écrire, passe ensuite en Angleterre où il continue ses écrits, avec une rapidité merveilleuse et une fécondité intarissable, revient en France pour reprendre l'habit du prêtre et devient aumônier du prince de Conti. Accusé d'avoir pris part à un journal désagréable à la cour, il se réfugie à Bruxelles et en revient peu de temps après, pour entreprendre, sous la protection du chancelier d'Aguesseau, sa collection de l'*Histoire des Voyages*. Il s'était créé une honnête aisance.

Sa fin prématurée fut tragique : il s'était établi à Saint-Firmin, près de Chantilly. Un jour qu'il traversait la forêt, il fut pris d'un évanouissement et tomba au pied d'un arbre. Un chirurgien de village voulut faire son autopsie. A la première entaille, Prévost jette un cri terrible. Il avait reçu le coup mortel, à soixante-six ans. Prévost fut le Walther Scott de son temps. Il a écrit plus que Voltaire. Ses œuvres complètes s'élèvent à *cent soixante-dix volumes*.

Il a composé beaucoup de romans : *Manon Lescaut*, les *Mémoires d'un homme de qualité*, *Cléveland*, le *Doyen de Killerine* sont les principaux ; il a traduit les romans de Richardson : *Clarisse*, *Grandison*, *Paméla*, et d'autres ouvrages anglais ; il a rédigé un journal intitulé : Le *Pour et le Contre ;* il a entrepris enfin cette immense *Histoire des Voyages*, en partie traduite de l'anglais, en partie originale, où il y a des choses dignes de rester. Prévost n'eut qu'un tort : c'est d'avoir trop écrit. Il était aux gages des libraires. Sans la bonne fortune de *Manon Lescaut*, son nom ne serait peut-être plus cité dans l'histoire des lettres. Géruzez n'en dit qu'un mot. Paul Albert qui parle longuement de Perrault, de Marmontel et de Laharpe, garde un complet silence sur l'abbé Prévost. Seul Villemain lui consacre une notice étendue.

CHAPITRE IV.

CONFLIT DES DOCTRINES SUR LA SCÈNE.

L'Innovation de La Chaussée.

I.

Voltaire, en chargeant Melpomène d'une mission sociale, avait inauguré dans l'art une époque de décadence. Son goût littéraire savait lui imposer des bornes. Mais ses imitateurs transformèrent la poésie, et surtout le théâtre, en une arène philosophique où l'imagination et le cœur s'effaçaient complètement devant l'esprit, et un esprit sans génie.

La plus remarquable des tragédies conçues dans le système de Voltaire, est le *Spartacus* de Saurin (1), sujet bien choisi pour faire retentir la scène de doctrines humanitaires. Il y a de la vigueur dans cette pièce, et assez de talent pour assurer à son auteur une place honorable parmi les tragiques de second ordre. Vaut-il la peine de citer Lemierre (2), ce Pradon du dix-huitième siècle, dont on ne connaît plus qu'un vers qu'il appelait modestement le vers du siècle :

> Le trident de Neptune est le sceptre du monde,

et qui se repentait d'avoir contribué à amener la Révolution en écrivant son *Guillaume Tell*, faible écho des idées du temps !

(1) SAURIN (*Bernard Joseph*), né à Paris, en 1706, mort en 1781, a donné au théâtre, outre la tragédie de *Spartacus*, le drame de *Beverley* en vers libres et deux comédies : les *Mœurs du temps* et les *Trois rivaux*.

(2) LEMIERRE (*Antoine-Marin*), né à Paris en 1723, mort en 1793, fit représenter les tragédies suivantes : *Hypermnestre*, *Idoménée*, *Artaxerce*, *Guillaume Tell*, la *Veuve du Malabar* et *Barnevelt*. Il composa aussi deux poèmes didactiques : la *Peinture*, puis les *Fastes ou les usages de l'année*.

La royauté, comme la philosophie, eut ses représentants au théâtre. Le *Siège de Calais*, par de Belloy, (1) fut applaudi avec un enthousiasme qui prouve quel parti on pouvait tirer des sujets nationaux. Il ne manquait à l'auteur, pour engager la poésie dans cette voie nouvelle, que ce qui assure le triomphe des heureuses innovations : *le génie*.

On vit donc éclater sur la scène le conflit des doctrines. Mais la comédie se prêtait mieux que la tragédie à cette lutte d'influences : elle ouvrait un champ plus libre aux attaques des philosophes contre les abus sociaux, que les partisans de l'ordre établi retournaient contre ces novateurs, bien osés de se plaindre qu'on ne leur laissât pas la liberté de bouleverser le monde au gré de leurs sophismes. Palissot (2), dans sa comédie des *Philosophes*, leur décocha des traits sanglants. Mais l'opposition était triomphante et se manifestait jusque dans *l'opéra-comique*, où Marmontel et Sedaine introduisaient la morale, fort étonnée de se voir mise en couplets. Quel que fût le talent des ennemis de Voltaire, il leur était impossible de ruiner le crédit des philosophes qui avaient la France avec eux, et qui auraient eu pour eux aussi la raison, s'ils s'étaient bornés à plaider la cause du peuple et à fronder les abus ; mais l'excès était inévitable. Aussi l'art perdait-il en pureté ce qu'il gagnait en puissance. Il n'était plus cultivé avec désintéressement que par quelques esprits sans fiel et assez maîtres d'eux-mêmes pour étudier les travers sociaux sans préoccupation politique ou sociale, comme Andrieux, l'auteur des *Étourdis*, et l'honnête Collin

(1) Pierre Laurent *Buirette* DE BELLOY, né à Saint-Flour en 1727, mort à Paris en 1775, destiné au barreau, se fit acteur et devint ensuite auteur dramatique. Outre le siège de Calais, il fit représenter *Titus*, *Zelmire*, *Gaston et Bayard*, *Gabrielle de Vergy* et *Pierre le Cruel*.

(2) PALISSOT DE MONTENOY (*Charles*), né à Nancy en 1730, mort en 1814, lutta contre les philosophes dans les *Originaux ou le Cercle* et les *Philosophes* ; dans des pamphlets (*Petites lettres contre de grands philosophes*), et dans son poème de la *Dunciade*. Il écrivit en outre deux tragédies, dont l'une, *Zarès ou Ninus II*, fut jouée sans succès.

Puis il fit des *Mémoires pour servir à l'histoire de la littérature française, depuis François Ier jusqu'à nos jours*. — *Histoire des premiers siècles de Rome jusqu'à la république* et le *Génie de Voltaire*.

d'Harleville, l'auteur du *Vieux Célibataire*. Tous les autres semblaient n'aborder la scène que pour monter à l'assaut de la société, et, avec moins de talent, ils réussissaient mieux, car ils faisaient plus de bruit. Dans les siècles de décadence, les succès les plus faciles sont toujours ceux que l'on obtient en flattant les mauvais instincts de la foule.

II.

Il faut de nouvelles formes pour répondre aux besoins nouveaux de la société. Des esprits hardis vont tenter de transformer la scène.

Le ton déclamatoire et doctoral, introduit dans la comédie, avait singulièrement faussé ce genre de composition dramatique, dont la qualité mère est la gaieté spontanée, franche et cordiale. La Chaussée (1) crut élargir la sphère de l'art, en mêlant à la plaisanterie des scènes attendrissantes, tirées des aventures de la vie commune, et l'on donna à ce prélude du drame moderne le nom de *comédie larmoyante*, création bâtarde, qui, au lieu de perfectionner l'art en le rapprochant de la nature, le faisait descendre à l'artifice. L'école classique a tort, cependant, de prétendre que la tragédie perd son essence en faisant éclater le rire à côté des larmes, et que la comédie est tenue à plaisanter toujours sans jamais attendrir. Cette théorie n'est pas un art, c'est un système. La variété est dans la nature, et si elle n'y était pas, l'art devrait l'y mettre, pour la corriger :

> Heureux qui, dans ses vers, sait d'une voix légère
> Passer du grave au doux, du plaisant au sévère.

Homère, dans l'épopée sérieuse, Sophocle et Euripide dans la tragédie, Arioste dans l'épopée badine, Ménandre et Térence dans la comédie, ont admis le mélange du sérieux et du plaisant.

(1) Pierre Claude *Nivelle de* LA CHAUSSÉE, né à Paris en 1692, mort en 1754, neveu d'un fermier général et qui vivait dans l'aisance, composa d'abord son *Épître à Clio* contre La Motte, qui voulait bannir les vers du théâtre. Ses principales pièces dramatiques sont la *Fausse antipathie*, le *Préjugé à la mode*, l'*École des amis*, l'*École des mères*, *Mélanide*, la *Gouvernante*, *Amour pour amour*. Il fit enfin des contes licencieux.

Seulement, dans la grande épopée et dans la tragédie, le grotesque, chez les anciens, était un élément accidentel qui ne devenait prédominant que dans le drame satyrique, à la fin et comme dédommagement de la représentation sérieuse. De même, les scènes attendrissantes ou les réflexions mélancoliques n'étaient amenées qu'incidemment dans la comédie. Ajoutons que les anciens avaient trop de goût pour mêler dans la même scène, et quelquefois dans le même vers, le rire avec les larmes, comme on l'a fait de nos jours par une fausse imitation de Shakspeare. Voilà ce qui répugne à la nature. Mais défendre le rire à des hommes engagés dans une action tragique et dont la destinée dépend de leur volonté libre ; mais proscrire les larmes dans une peinture des mœurs de la vie réelle, c'est méconnaître le cœur humain et les passions qui l'agitent, selon les hasards des événements.

La Chaussée, célèbre par la prétendue création d'un genre nouveau, n'a décoré ses drames du nom de comédies que dans la crainte de porter une main sacrilége sur la tragédie française, en faisant monter, sur un théâtre réservé aux monarques et aux courtisans, des personnages pris dans les rangs du peuple. Le dix-huitième siècle eût regardé cette nouveauté comme une insulte à la majesté de l'art et aussi à la majesté royale, qui conservait encore, au milieu des théories les plus subversives, un dernier reflet de gloire. L'erreur ou plutôt la superstition classique réservait donc la tragédie aux aventures des rois, sans mélange de personnages ni de mœurs vulgaires. Ce n'était pas ainsi que l'entendait Sophocle ; mais la démocratie athénienne n'était pas la monarchie française : c'est le caractère de la civilisation qui détermine les formes de la poésie. La Chaussée fit donc, sous le nom de comédies, de véritables tragédies bourgeoises. De là le caractère artificiel de ses plaisanteries, qu'il n'admettait que pour rester fidèle au titre de la pièce. Une autre erreur, non moins grave, était de conserver à des scènes de la vie commune la couleur romanesque et froidement sentimentale des mœurs aristocratiques. Voilà ce que Voltaire, homme de goût cependant, considérait comme un genre nouveau, sans doute pour mettre à couvert les tristes comédies dont il avait doté la scène. La comédie larmoyante, il faut le dire, n'était que l'enfant bâtard de la tragédie française. La Chaussée prêchait la morale en termes langoureux qui respiraient pour d'Alembert

une *odeur de vertu*. Mais quelle pouvait être la valeur de ces leçons morales, de ces sermons sortis d'une plume qui, pour d'autres écrits, se trempait dans la boue ? Aussi fut-il poursuivi d'épigrammes par ses confrères de la scène et surtout par Piron, qui l'appelait :

Révérend père La Chaussée,
Prédicateur du Saint Vallon.

Il y a néanmoins des intentions louables dans les pièces où il fait la censure des vices de la société. *Le Préjugé à la mode* est un plaidoyer en faveur du mariage, que la noblesse, aussi bien que la philosophie, cherchait à discréditer, pour autoriser le concubinage et l'adultère. L'*École des mères*, le meilleur drame de La Chaussée, est d'une morale également irréprochable.

Avec lui commence déjà la littérature sérieuse, la littérature de sentiment qui va succéder, dans la seconde moitié du siècle, à la littérature de l'esprit.

Ce qui va dominer désormais, c'est le sentiment de la nature inauguré dans la science par Buffon.

SECONDE PÉRIODE.

RÈGNE DU SENTIMENT.

CHAPITRE I[er].

LA POÉSIE EN PROSE.

I.

BUFFON.

Buffon (1), sans être un homme de sentiment, a su faire aimer la nature dont il a élevé la science jusqu'à la poésie. C'est pourquoi il a ici sa place. Il mérite d'être particulièrement étudié, non comme naturaliste, car il n'a point parlé la vraie langue de la science, mais comme modèle d'un style portant l'empreinte de la personnalité de l'auteur, quoiqu'il soit le résultat d'un travail d'une prodigieuse patience. Buffon a consacré à son *Histoire naturelle* plus d'un demi-siècle, sans se laisser

(1) *Georges Louis Leclerc*, comte de BUFFON, né à Montbard en 1707 est mort en 1788. Il fut créé comte par Louis XV. Sa statue fut placée, de son vivant, à l'entrée du musée d'histoire naturelle avec cette inscription ; *Majestati naturae par ingenium.* Outre son *Histoire naturelle*, Buffon a donné une traduction de la *statique des végétaux* de Hales, de la *Théorie des fluxions* de Newton, ainsi que des mémoires et morceaux détachés.

distraire par aucune autre occupation. Quand il a commencé cette vaste entreprise, il n'y était nullement préparé : il était alors plus mathématicien et physicien que naturaliste. Quelle force de volonté cet homme devait avoir pour concentrer sa vie et ses pensées sur cette unique matière et mener à terme ce gigantesque travail, non seulement sans fatigue, mais en présentant à l'admiration du monde le spectacle d'un homme qui, vieillissant sans vieillir, a terminé sa carrière par son chef-d'œuvre de génie et de style : les *Époques de la nature*. C'est ce qu'a vu le XVIII[e] siècle, et ce que ne reverront plus peut-être les siècles futurs, car il faut pour cela tout ce qu'a possédé Buffon : le talent, le génie, une santé robuste et une longue vie, avec les studieux et opulents loisirs d'un grand seigneur. Toutefois il ne faut pas s'y méprendre, son œuvre n'est pas toute à lui : il eut des collaborateurs, comme Daubenton, un vrai savant, assez modeste pour consentir à apporter au maître des matériaux, fruit de ses investigations dans le domaine de la science, avec lesquels Buffon construisait ce beau monument qu'il revêtait de la magnifique ornementation de son style architectural. D'autres même, comme Guéneau de Montbeillard et l'abbé Bexon, l'aidaient en qualité de peintres décorateurs, car dans ce style de Buffon il y avait des procédés parfaitement imitables et que tout homme habile peut saisir. Il revoyait d'ailleurs le travail de ces artistes en sous-ordre, et y donnait le dernier coup de pinceau, comme faisait Rubens avec ses disciples. Buffon n'aimait pas à se charger du détail, qu'il n'abordait — il en a fait l'aveu — qu'avec répugnance. Il lui fallait, à lui, les grandes réflexions, les grands portraits, les grands aperçus, les grandes vues, où il pût mettre la marque de son génie. Pour ceci, il fallait le regard du maître, le reste ne demandait que la main de l'ouvrier.

Buffon, qui était de la patrie de Bossuet, la Bourgogne, et qui fit ses études à Dijon, dut s'éprendre, dès sa jeunesse, de son grand compatriote, dont il contracta la pompe solennelle. Mais ce n'était là pour lui qu'un idéal. Buffon est né coiffé : à son château féodal de Montbard, il descendait en chapeau galonné d'or, même pour déjeuner. Il allait à la messe en costume de cour. Et l'on dit qu'il écrivait en manchettes. Le fait est que son style en a. Il se levait tous les jours à cinq heures du matin. Son sommeil était lourd, mais il avait donné l'ordre à son valet de chambre de l'arracher violemment de son lit. Et il se colletait

souvent avec lui. Une fois debout, rien ne pouvait plus l'arracher à sa besogne de toute la matinée. Il fit ce métier pendant cinquante ans. C'était un colosse. On l'entendait marcher de son grand pas majestueux, déclamant ses phrases et les écrivant à mesure. Voilà la *longue patience.* Mais ceci, était-ce du génie ? Non. Buffon avait le génie divinatoire de la science, comme il l'a prouvé dans ses grandes et larges vues sur les époques de la nature, qui ont devancé et créé la géologie ; et il avait, ce qui est du génie encore, un idéal de noblesse et de majesté qu'il s'efforçait de réaliser dans ses écrits. Le reste était du talent, mais, il faut le dire, un talent suprême. Il en est — et c'est un don exceptionnel — qui semblent nés avec leur langue toute faite, incrustée dans leur cerveau. Buffon n'est pas de ceux-là. En voulez-vous la preuve ? Quand il quittait son cabinet de travail pour aller à Paris au jardin du Roi, dont il avait l'intendance, et qu'il paraissait dans les salons de l'aristocratie, il était assez vulgaire, et même, chose étrange, assez trivial dans les abandons de la parole improvisée. Aussi, pour ne pas se compromettre, gardait-il volontiers le silence. Son style était donc le résultat du travail, et non un privilège inné. L'idéal seul était un don de nature.

Faut-il approuver sans réserve le style de Buffon ? non, il a trop d'apparat et trop de dédain pour la simplicité d'exposition qui est un des caractères essentiels du langage scientifique ; il croirait déroger en quittant le ton solennel dans l'expression des idées générales. Il ne descend au ton simple que malgré lui, en descendant dans les détails. Son imagination pittoresque lui a grandement servi dans ses descriptions de la terre. Ce qui lui manque pour achever la poésie et l'éloquence de son style, c'est l'émotion qui a fait la beauté pénétrante du style de J.-J. Rousseau et de Bernardin du Saint-Pierre. Buffon est poète par l'image et éloquent par la sonorité grandiose de ses périodes harmonieuses. Mais il y a je ne sais quelle couche de glace dans cette magnificence : lumière qui rayonne sans échauffer ; beauté froide, qu'on a justement comparée aux stalactites. On ne sent point les battements du cœur sous la parure de la phrase. Il semble que l'homme dans son orgueil absorbe en lui la grandeur même de cette nature dont il lui est donné d'étudier les lois. Sans doute Buffon fait bien de montrer dans l'homme un collaborateur de l'œuvre de la création. Mais on dirait qu'il n'en

renvoie, en passant, la gloire au Créateur que pour en rehausser l'éclat de son langage. Il n'a pas le sens du divin. Quoi qu'il en soit, ce n'est point par sa science, c'est par son art qu'il s'est placé au rang des écrivains qu'on salue du nom d'immortels.

Pour bien se rendre compte de ses procédés, il faut lire son *Discours sur le style*. C'est là qu'on découvre le secret de sa grande manière et de sa calme splendeur. Tout y est raison, imagination, art, science, rien n'y est sentiment, chaleur, entraînement, passion. La perfection serait dans l'accord de ces qualités diverses, sans que l'une puisse faire tort à l'autre. Dominer toujours son sujet, comme Buffon, c'est beau ; mais céder dans une juste mesure aux courants inspirateurs, c'est entrer plus avant au cœur des hommes comme au cœur des choses. Aujourd'hui, il faut apprendre à écrire vite, je le reconnais. On ne travaille plus guère, comme Buffon, pour la postérité. Mais si l'on veut connaître l'art de bien écrire en écrivant vite, il faut apprendre dans la jeunesse à se hâter lentement. Et les idées de Buffon sous ce rapport sont utiles à méditer et à mettre en pratique, car c'est le secret des œuvres durables.

On s'étonne qu'un penseur qui partageait les idées de Descartes sur la nature physique, et qui ne voyait dans l'univers qu'un mécanisme réglé comme une horloge, qui par conséquent considérait les animaux comme de purs automates, ait pu leur donner dans ses écrits une âme parfois si vivante, et qu'il ait eu même des caresses de pinceau comme il en a pour l'âne et le chien, et des indignations comme il en a pour le tigre. On croirait à certains endroits avoir à faire à un homme de sentiment, mais c'est l'imagination qui a tout fait.

En réalité, Buffon ne voit que l'homme derrière les animaux, comme au fond de la nature. Cette préoccupation fait tort à la nature animale, aussi bien qu'à la nature physique, qu'il n'aime pas pour elle-même, et dont il ne sent pas les harmonies avec l'âme humaine, comme ces grands contemplateurs qui s'appellent Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand, Lamartine. Il n'a pas non plus pour les animaux l'amour du Bonhomme. C'est l'homme cependant que vise La Fontaine, puisqu'il fait œuvre de moraliste, et que la fable est une allégorie. Mais il aime les bêtes comme s'il était de leur famille. Buffon dresse un piédestal au roi de la création, et c'est en son-

geant à lui qu'il appelle aussi le lion le roi des animaux. Parfois, il est vrai, le roi de la création reçoit en pleine poitrine un trait de satire. Il dira du chien qu'il a de plus que l'homme la constance dans ses affections. Satire, allusions, rapprochements, parallèles, ce ne sont là au fond que des procédés littéraires pour animer son langage et intéresser le lecteur à ses descriptions. C'est l'artiste partout qu'il faut admirer plus que le savant ; mais il a fait naître, et c'est là sa gloire, le véritable amour de la science, et il a ouvert la voie aux grands naturalistes qui sont venus après lui et qui ont cultivé la science pour la science même, sans se préoccuper d'avance de la pensée religieuse, comme le XVII[e] siècle, ne cherchant dans la nature et dans l'homme que la démonstration des grandeurs divines ; ni de l'égoïste et orgueilleuse pensée du XVIII[e] siècle, cherchant à établir avant tout les titres de la grandeur humaine dans le spectacle de l'univers et dans l'étude des phénomènes de la nature.

Ce qu'on cherche aujourd'hui dans les sciences naturelles, c'est la vérité d'observation, la vérité expérimentale, laissant à la philosophie le soin de reconstruire ensuite par l'induction une synthèse assez vaste pour remonter d'échelon en échelon de la matière jusqu'à Dieu, source vivante de tous les êtres, qu'aucune science ne peut oublier, sans oublier l'âme et la raison des choses.

II.

Diderot.

Diderot, (1) qui fut avec d'Alembert le père de l'*Encyclopédie*, a été considéré comme l'inventeur du *drame*. C'est une profonde erreur. Le drame moderne, entrevu par Corneille, a été créé au

(1) Diderot (*Denis*) né à Langres en 1712, est mort en 1784. Ses œuvres ont été publiées en 22 volumes. Entre autres écrits, il a donné un *Essai sur le mérite et la vertu*, imité de Shaftesbury : des *Pensées philosophiques* ; la *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* ; la partie de l'*Encyclopédie* qui roule sur la philosophie ancienne et sur les arts et métiers ; un *Essai sur les règnes de Claude et de Néron* ; des *Mémoires et œuvres inédites*, sans compter le *Fils naturel*, le *Père de famille* et les *Salons*.

seizième siècle par Shakspeare. Diderot n'a fait qu'adopter la comédie larmoyante de La Chaussée, moins les bienséances et la rime. Diderot s'est imaginé avoir détrôné la tragédie dans le *Fils naturel ou les Epreuves de la vertu* et le *Père de famille.* Mais ces pièces qui ont la prétention de peindre la réalité ne sont remplies que d'un attendrissement voulu et de déclamations vertueuses sorties de la bouche de personnages de fantaisie aussi inconsistants que l'auteur qui les met en scène. Diderot veut nous intéresser par le spectacle de la vie commune ; mais il faudrait au moins qu'on y pût reconnaître des hommes de caractère, montrant ce qu'ils sont par leur volonté et la logique de leur conduite, et non simplement par le mouvement qu'ils se donnent et les soupirs qu'ils exhalent. Là, comme dans toute son œuvre, celui que ses contemporains nommaient le *philosophe* a prouvé combien la sensibilité et l'imagination même sont impuissantes à faire un homme, un écrivain sérieux, un génie complet, sans le contrepoids d'une raison supérieure, d'une volonté ferme et d'un travail soutenu. Diderot a comparé les Langrois, ses compatriotes, au coq qui surmonte le clocher d'une église. Toute sa vie, il a été cette girouette tournant à tous les vents, dominé par le milieu où il vivait et par les passions dont il était l'esclave. Rien n'était plus éblouissant que la conversation de cet homme qui, en s'échauffant sur toute question, déployait une fécondité d'imagination inouïe, mais passant d'une chose à l'autre sans liaison, avec une rapidité vertigineuse et pleine d'éclairs, où l'on saisissait au vol les idées les plus originales, un vrai feu d'artifice. Ce qu'il était dans la conversation il le fut dans ses écrits, un improvisateur génial, l'être *ondoyant et divers* par excellence, un artiste et un poète jouant de la pensée comme un habile musicien joue de son instrument pour en tirer des sons graves ou légers, selon les caprices de l'inspiration momentanée, mais sans laisser dans l'esprit aucune trace de conviction profonde, aucune suite d'idées partant d'un thème fixe et arrêté d'avance. Comment un tel homme pouvait-il imprimer un mouvement durable à la marche de la civilisation et aux progrès de l'esprit humain ? Jamais écrivain peut-être ne fit plus de mal à son siècle ; et, chose triste à dire, en s'imaginant qu'il lui faisait du bien. On se demande si ce grand enfant, jouet de tout le monde, dont la parole et la plume étaient une fontaine intarissable où chacun pouvait puiser à son choix, a dû

emporter au tribunal de Dieu une responsabilité aussi lourde que ses fautes et ses erreurs le feraient croire. On oserait affirmer qu'il n'avait point conscience de ses actes, quand on le voit tour à tour déiste ou athée, ami passionné de la vertu et prôneur du vice, défenseur de l'âme, apôtre de la matière, toujours la proie des impressions du moment, toujours l'écho du milieu qui l'entoure, toujours victime de ses principes d'un jour et des fatales inconséquences de sa conduite. Oh ! non, ce n'est pas une autorité en philosophie, car il n'a point posé un argument qu'il n'ait contredit lui-même avec autant de verve pour la vérité que pour l'erreur.

Je ne connais pas d'écrivain moins dangereux pour les vrais penseurs auxquels il fait pitié ; mais il n'en est pas de plus dangereux pour la jeunesse, en raison de son exaltation même. Il doit faire tourner la tête à ceux qui ne l'ont pas bien assise sur leurs épaules. C'est le virtuose des idées : il entraîne les esprits entraînables, comme il se laisse entraîner lui-même, selon les impulsions de sa vive et mobile nature. Et, ce qui augmente encore le danger, c'est qu'on n'a pas affaire ici à un comédien, mais à un homme sincère.

Quoi ! sincère pour Dieu, sincère contre Dieu, sincère pour la vertu, sincère pour le vice, sincère pour la doctrine spiritualiste, sincère pour la négation de l'âme ? Oui, il épouse tour à tour ces causes contradictoires. C'est l'homme du pour et du contre, avec une égale sincérité : sincérité de l'heure présente, on le comprend, puisque l'auteur brûle le lendemain ce qu'il avait adoré la veille.

Mais, la leçon est bonne à méditer : Diderot n'a d'enthousiasme pour l'erreur que quand il sort de ses entrevues avec les Holbachiens, les sectaires du matérialisme qui espéraient, au contact de sa plume de feu, jeter l'incendie dans les esprits, pour préparer la ruine des institutions et des croyances. Quand il écoute au contraire ses propres inspirations, j'entends les inspirations de son âme et de sa raison, il se fait naïvement le champion des saines idées métaphysiques et morales, et les proclame avec l'éloquence qu'elles portent en elles, plus encore qu'avec l'éloquence de la conviction. C'est ainsi que la vérité se vengeait des pièges de l'erreur. Il était dans la destinée de Diderot de produire des pages admirables, mais aucun chef-d'œuvre. Cette infériorité relative d'un esprit si fécond tient à

son genre de vie. Il avait pensé d'abord entrer dans l'ordre des Jésuites où il avait fait ses humanités. Son père l'ayant envoyé à Paris pour s'y préparer au droit ou à la médecine, il ne put s'assujettir à ces études sévères. Pour vivre, il donna des leçons telles quelles, enseignant ce qu'il ne savait guère, puis traduisant ou plutôt imitant des ouvrages anglais. Il épousa ensuite une simple ouvrière qui l'avait soigné dans une maladie. C'était se condamner à écrire au jour le jour tout ce qui pouvait lui rapporter de quoi vivre. Il abordait tout à la fois drames, romans, histoires, œuvres philosophiques, critiques de musique et de peinture, courant à la vapeur à travers toutes les matières qu'il abordait, sans prendre le temps de rien méditer, ébauchant tout, n'achevant rien. Il semble avoir voulu se peindre lui-même dans son meilleur ouvrage : le *Neveu de Rameau*, cet homme grand par l'esprit qu'avilit la misère, enthousiaste et vicieux, habile et cynique, mélange d'orgueil et de bassesse, ayant l'étoffe d'un homme supérieur et n'ayant pas le courage de s'élever à la sphère de l'art sublime auquel il aspire. Diderot avait toutes les aptitudes : à côté d'un drame ou d'un roman, vous trouvez l'ébauche d'une philosophie où il semble vouloir rivaliser avec l'Allemagne en profondeur et en obscurité métaphysique ; puis il se livre à la critique d'art où il est créateur : non pas qu'il juge la peinture en profond connaisseur, mais en *impressioniste*, comme on dirait aujourd'hui, exprimant ce qu'il a vu et senti avec un don qui lui fait saisir d'instinct les lois de l'esthétique, comme il a compris dans son *Essai sur la poésie dramatique*, les réformes qui s'imposent au théâtre pour répondre aux mœurs bourgeoises et démocratiques de la société nouvelle dont il prévoit l'avènement avec la clairvoyance du génie.

Ce qui fait son plus grand charme, c'est cet esprit de conversation et de causerie sur toute matière qui brille particulièrement dans sa correspondance et qui constitue son originalité véritable.

III.

Jean Jacques Rousseau.

Tandis que la philosophie marchait en conquérante et que Voltaire à la cour de Postdam jouissait de ses triomphes, tout

à coup, du sein de la philosophie même, une nouvelle puissance se lève pour combattre la sienne, par les armes de l'éloquence et de la dialectique, sur ce terrain religieux et social où il croyait avoir assuré son empire. Voltaire avait enfin trouvé un rival dans un prosateur : *Jean Jacques Rousseau.*

Mais dans ce prosateur, il y avait un poète. La poésie se mourait en France entre les mains des disciples et des imitateurs de Voltaire. Rousseau lui rendit la vie en faisant circuler dans ses veines la sève démocratique. Le cœur humain rentra dans l'art avec le sentiment moral et religieux et le sentiment de la nature.

Il y a quatre choses à considérer dans Rousseau : les théories, les sentiments, le talent, la conduite. Les théories sont fausses, les sentiments souvent vrais, le talent admirable, la conduite pitoyable. Disons le bien avec le mal. Rousseau fut assez grand et assez malheureux pour avoir droit à la justice, à défaut de pardon. Ceux qui l'exaltent et ceux qui l'insultent sans mesure sont également dans l'erreur. Cet homme fut trop souvent infidèle à sa mission, mais il eut une mission : celle de restaurer le spiritualisme chrétien, de préparer l'avénement des libertés modernes et de régénérer la poésie par l'expression sincère des sentiments de l'âme. Pour cela, il avait à combattre l'école de Voltaire et de Diderot, l'école des matérialistes et des athées, et les institutions vermoulues de l'ancien régime. Le secret de sa destinée est tout entier dans sa vie. Il naquit d'une famille d'horlogers dans la république de Genève et respira ainsi, dès l'enfance, l'atmosphère de la démocratie. Le sentiment de la nature ne pouvait tarder à s'éveiller en lui au milieu de ces beaux sites de la Suisse, à la fois majestueux et sauvages, et de ces tableaux champêtres qui inspiraient à la même époque les idylles de Gessner. La religion l'entourait aussi de ses enseignements sévères. On naissait calviniste à Genève, mais non pas incrédule. L'homme peut s'enivrer d'orgueil et oublier Dieu au sein des villes, où tout parle de l'homme ; il se sent petit devant les grandes scènes de la nature, où tout parle de Dieu. Mais il apprit la vie à une école utile aux uns, funeste aux autres : le malheur. Son premier malheur fut d'avoir causé, en naissant, la mort de sa mère. Il avait dix ans, quand son père fut éloigné de lui par l'exil. Doué d'une grande sensibilité et d'une âme ouverte aux grandes choses, nourri de la lecture des grands

hommes de Plutarque et de ces romans de Richardson qui passionnaient l'Europe, son imagination exaltée aspirait à toutes les grandeurs, et il se brisait contre la réalité. Avide de fortune et de renommée, il dut passer, pour vivre, par tous les métiers subalternes, et se jeter sur tous les chemins sans trouver sa route. Tour à tour apprenti, vagabond sans feu ni lieu, forcé de changer ses croyances pour se faire des protecteurs, séminariste, laquais, musicien ambulant, copiste de musique, secrétaire et commis, il lança l'anathème à une société qui ne s'ouvrait qu'à l'aristocratie de race, et où le talent n'était estimé qu'à la condition de se courber devant les grands dont il fallait flatter les vices. Sa révolte contre la société n'a pas d'autre cause que le malheur de sa situation. Cet homme semble né pour résumer en lui tous les mauvais instincts et toutes les hautes aspirations de l'humanité. Il eut tous les vices de son siècle, et ce moraliste sévère fut le plus immoral des hommes. Chose étrange, mais vraie : si Rousseau n'avait pas eu les vices de son époque, ses théories morales, malgré l'éloquence du style, n'eussent guère trouvé de lecteurs que dans les rangs du clergé honnête, et le monde des salons eût fait la sourde oreille à ce prêcheur. Ses vices furent le passe-port de ses doctrines. Le citoyen de Genève, trop orgueilleux pour se reconnaître coupable de ses mauvais penchants, trouva plus commode de les attribuer à la société. De là son fatal axiome : « L'homme est né bon ; c'est la société qui le rend mauvais. » Comment sortir de là ? En réformant l'ordre social ? Non, en détruisant la civilisation, pour ramener l'homme à l'état sauvage. Il fallait tout le prestige de l'éloquence pour ne pas faire hausser les épaules devant cette théorie de la démence. Le paradoxe de Rousseau a créé la plaie du socialisme. Toutes ces redoutables machines de guerre qui composent l'arsenal des révolutionnaires modernes et qui ont servi à battre en brèche la société, c'est Rousseau qui les a forgées. C'est lui qui a dit : « L'homme est né libre, et il est partout dans les fers. » C'est lui qui a fait de l'insurrection un devoir ; c'est lui qui a créé le despotisme des masses, mille fois plus arbitraire, plus brutal, plus écrasant que le despotisme des rois ; c'est lui enfin qui, le premier, a renversé par la base le principe de la propriété, et l'audacieux mais conséquent logicien qui a osé dire : *la propriété, c'est le vol*, n'a rien fait que changer la formule.

Les ouvrages politiques de Rousseau : le *Discours sur l'inégalité* et le *Contrat social*, sont un tissu de paradoxes, d'utopies, de contre-vérités, dont l'influence est marquée en caractères de sang sur l'échafaud de 93. Mais ici, comme partout dans les œuvres de Rousseau, la vérité se mêle à l'erreur. L'apôtre de la révolution a sapé les fondements de l'autorité ; mais, en dépit de ses funestes théories, il a sa part dans le triomphe des libertés modernes, et, à ce titre, il a droit à la reconnaissance de l'humanité.

Dans l'œuvre du moraliste, si l'on pouvait faire abstraction de la conduite de l'homme, il y aurait beaucoup à louer. Il faisait sans cesse appel à la conscience dont nul n'a mieux parlé que lui. C'est là qu'il a cherché le fondement de la loi morale. Mais ici encore que de contradictions ! Quel monstrueux assemblage de vérités et d'erreurs ! Quels soufflets au sens commun ! Il eut au moins le sentiment de la vérité, s'il n'eut pas le courage de lui rester fidèle. Frappé de la démoralisation de son temps, qu'il attribuait à la philosophie, il s'écria, dans un accès de mauvaise humeur : *l'homme qui raisonne est un animal dépravé.* Il voulait dire l'homme qui déraisonne, et il ne voyait pas qu'il prononçait sa propre condamnation. La solidité des connaissances, le vrai savoir, la science lui manquaient. Et la raison en lui a toujours touché à la déraison.

Ses erreurs si fatales à la société et à lui-même ont leur source dans la mauvaise éducation qu'il a reçue et surtout dans la lecture prématurée des romans. Il raconte dans ses *Confessions* qu'à six ans, il passait les nuits à dévorer ces livres avec son père. Il y a des natures que les romans effleurent à peine ; mais pour les âmes ardentes en qui l'imagination et la sensibilité dominent, c'est un élément incendiaire fécond en ravages. Leur plus grand danger, c'est de substituer à la réalité le rêve de l'impossible. Sous ce rapport, disons-le en passant, les romans d'autrefois étaient moins funestes que ceux d'aujourd'hui, parce qu'ils étaient faits pour l'aristocratie dont ils peignaient les mœurs et qui n'avait à rêver que des plaisirs faciles. Mais les romans qui s'adressent à tout le monde et que le peuple peut lire, c'est pour les natures rêveuses un ferment de révolte contre lequel on ne saurait trop les prémunir. Les romans que lisait Rousseau s'adressaient aux classes privilégiées, et cependant jugez du mal qu'ils lui ont fait, à lui dont l'orgueil démesuré ne rencontrait que des obstacles sur son passage.

Plutarque pouvait lui être plus utile. Mais il y avait tout à la fois dans cette lecture un péril et un appel de gloire. Ces vies des grands hommes vous font aspirer, si vous avez l'âme grande, à une destinée héroïque. Certes il est bon de regarder vers les hauteurs, à condition qu'on n'oublie pas la mesure des distances et celle des pas qu'il faut marcher, à travers la poussière et la boue d'ici-bas.

Rousseau dans sa jeunesse avait une autre passion : la *musique*. Il n'aura pas perdu son temps à la cultiver. Mais c'est là encore une dangereuse sirène qui donne à ceux qui l'écoutent les enchantements et les ivresses des mystérieux concerts de l'idéal. Portez jusqu'au génie cette exaltation des facultés sensibles, dans un être que les réalités froissent de toute part, vous en ferez un poète ; mais s'il se tourne vers la philosophie et la politique, il ne bâtira que des chimères pour systèmes. C'est ce qui est arrivé à Rousseau.

La première partie de sa vie, de 1712 à 1749, nous offre le spectacle d'un homme qui se laisse aller à l'aventure au gré de tous les caprices de son imagination sans savoir où il aboutira. Entrons dans quelques détails sur son apprentissage d'homme et d'artiste. Abandonné par son père aux mains d'un oncle « homme de plaisir ainsi que son père », il entre chez un greffier qui le renvoie pour cause d'ineptie, puis il devient apprenti chez un graveur, maître brutal qui le fait descendre, comme il le dit lui-même, de la sublimité de l'héroïsme rêvé à la bassesse d'un vaurien. Il s'enfuit enfin de Genève, à seize ans. Il se dirige vers la Savoie. Il va frapper à la porte du curé de Confignon, M. de Pontverre qui, pour enlever Rousseau au protestantisme, l'adresse à Mme de Warens, nouvelle convertie établie à Annecy. Cette femme généreuse, qui exercera plus tard une influence tour à tour salutaire et funeste sur son jeune protégé, l'envoie à Turin, à l'hospice des catéchumènes, où il consent à abjurer le calvinisme, avec l'espoir d'en tirer profit. Trompé dans son attente, il ne trouve d'autre ressource que de se faire laquais chez Mme de Vercellis ; là il accuse une jeune fille d'un vol qu'il a commis par amour. Qu'on juge dans quelle dégradation il était tombé !

Après la mort de Mme de Vercellis, un prêtre de Savoie, l'abbé Gaime, le recueille et entreprend sa régénération (1).

(1) « Il me donna, dit-il, les premières idées vraies de l'honnête que mon *génie ampoulé* n'avait saisi que dans ses excès... Ses leçons sages

Nous le retrouvons bientôt auprès de Mme de Warens à Annecy où il reprend ses lectures. Sa bienfaitrice l'envoie au séminaire, malgré la mauvaise opinion d'un personnage de sa famille qui trouvait Rousseau *très borné à tous égards*, bon tout au plus à faire un curé de campagne (1). Le séminaire ne l'en jugea pas digne. Mme de Warens, profitant de ses dispositions pour la musique, le fait entrer à la maîtrise de la cathédrale. Au bout de quelques mois, il part avec le maître de musique pour Lyon où il abandonne dans la rue son compagnon frappé d'apoplexie, et retourne à Annecy. N'y retrouvant plus Mme de Warens, le voilà en route pour la Suisse dont il admire les paysages qui vont se repeindre dans son imagination. Il prend ensuite le chemin de Paris, toujours à pied. C'était un marcheur intrépide, et il savait mettre à profit ses voyages en amassant des couleurs.

C'est pendant ce voyage qu'il vit la triste situation du paysan français obligé de cacher son vin à cause des aides et son pain à cause de la taille. « Ce fut là, dit-il, le germe de cette haine inextinguible qui se développa depuis dans mon cœur contre les vexations qu'éprouve le malheureux peuple, et contre ses oppresseurs. » Il retrouva Mme de Warens à Chambéry où il fut, grâce à elle, employé au cadastre. Pendant une maladie, elle le soigna comme une mère et lui sauva la vie. Il s'installa ensuite avec elle aux Charmettes, délicieux moment de sa vie comme on en peut juger par ses *Confessions*. Ce qui ne l'empêcha pas de déshonorer sa bienfaitrice par ses calomnies. Là il se livre à l'étude de la philosophie, de la géométrie, de l'algèbre et du latin. Il trouve une méthode nouvelle pour noter la musique, en employant les sept premiers chiffres et en mettant un point au dessus pour indiquer l'octave supérieure et un point en dessous pour l'octave inférieure. Il partit pour Paris en 1741, afin de faire connaître ce système dont il attendait sa fortune. Il avait en outre dans sa valise une comédie médiocre : *Narcisse*, et un opéra : le *Devin du village*, dont il avait fait les paroles et la musique. Il ne parvint pas à faire adopter son système ; mais il réussit du moins à se faire connaître. Celui qui deviendra un solitaire intraitable se lie avec les philosophes Diderot, Grimm,

furent dans mon cœur un germe de vertu et de religion qui ne s'y étouffa jamais. »

(1) Il s'était lié au séminaire avec l'abbé Gâtier qu'il réunit plus tard à l'abbé Gaime pour en faire l'original du *Vicaire Savoyard*.

Saint-Lambert et d'Holbach. Il est reçu chez les grandes dames de l'aristocratie et de la finance : Mme Dupin et Mme d'Epinay surtout, qui vont s'efforcer de le mettre à l'abri de la misère. Il réussit à se faire nommer secrétaire particulier de l'ambassadeur de Venise, M. de Montaigu avec lequel il a des démêlés qui font scandale. Lui, secrétaire salarié dans la domesticité d'un ambassadeur, il prétend avoir sa place à la table des rois ! Et parce qu'il ne l'obtient pas, il jure de s'en venger en déclamant contre les institutions d'un temps où Rousseau n'est pas à sa place. Après avoir été le caissier de Mme Dupin, il va faire parade de son désintéressement et de son amour de la pauvreté : ce qui ne l'empêchera pas d'être le prisonnier de l'aristocratie au bord de la forêt de Montmorency. Il se lie avec une ouvrière dont, vingt-cinq ans plus tard, il fera son épouse. Elle lui donne successivement cinq enfants que Rousseau arrache à leur mère pour les porter à l'hôpital, afin de se débarrasser des soucis de la paternité. Voilà l'homme qui allait prêcher la vertu et l'amour de Dieu à son siècle.

Sa liaison avec Diderot fut féconde. En 1749, son ami l'engage à prendre part au concours ouvert par l'Académie de Dijon sous cette forme : *Le rétablissement des sciences et des arts a-t-il contribué à épurer les mœurs ?* Il se prononce pour la négative. On a dit qu'il avait cédé aux conseils de Diderot. Non, il n'a pris conseil que de lui-même.

Il déclare la guerre à la civilisation et veut ramener le monde à l'état de nature, c'est-à-dire à l'état sauvage. Le monde aristocratique de Paris est étourdi de ce défi porté aux lettres, aux sciences et aux arts. Pendant quinze ans, Rousseau va tenir la France au bout de sa plume (1750-1765). Ce style enflammé incendie toutes les imaginations. *Le Devin du village* est joué avec le plus grand succès devant la cour à Fontainebleau, et ensuite à Paris. Dès ce moment, Rousseau a conquis les femmes. En 1753, un autre concours de l'Académie de Dijon s'ouvre sur la question suivante : *Quelle est l'origine de l'inégalité parmi les hommes ? — Est-elle autorisée par la loi naturelle ?* Rousseau la résout en prétendant montrer que cette inégalité est contraire à la nature et qu'elle n'est que le fait de la société (1). Il accepte de la

(1) On connaît sa phrase célèbre sur l'origine de la propriété : « Le premier qui, ayant enclos un terrain, s'avisa de dire : *Ceci est à moi*, et trouva des gens assez simples pour le croire, fut le vrai fondateur de

marquise d'Épinay l'*Hermitage* au bout de son parc, sur la lisière de la forêt. Il y écrit ses principaux ouvrages : *Julie* ou la *Nouvelle Héloïse*, le *Contrat social* et l'*Émile*. Il a voulu fuir le monde, parce qu'il s'y sentait mal à l'aise, et que son orgueil blessé le refoulait en lui-même, parce qu'il voulait écrire enfin, et que la solitude lui était nécessaire pour élaborer ses œuvres. L'heure était venue pour lui d'exhaler, comme on l'a dit, ses colères et ses rêves avec ses tendresses.

Ne croyez pas cependant qu'il ferme sa porte à tout le monde. Il voyait, dans ses moments de repos, ses protecteurs et ses protectrices, et même la véritable inspiratrice de *Julie* n'était autre que Mme d'Houdetot, sœur de Mme d'Épinay, pour laquelle il écrivait ses pages de feu. S'étant brouillé avec Mme d'Épinay pour des commérages qui furent la suite de ces relations intimes, Rousseau quitta l'Hermitage pour aller à Mont Louis habiter une maisonnette appartenant au procureur fiscal du prince de Condé, toujours en vue de la forêt de Montmorency.

Ombrageux et défiant, jusqu'à l'ingratitude, n'aimant au fond que lui-même, il rompit avec les philosophes et surtout avec Diderot qui lui avait tendu une main amie et généreuse, en l'aidant de ses conseils au début de sa carrière. La *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* signala sa rupture avec l'Encyclopédie où il avait écrit un article retentissant sur la musique française. Il accepta encore une autre résidence à Montmorency dans le parc de Mme la duchesse de Luxembourg. C'est dans cette charmante retraite qu'il composa le cinquième livre de l'*Émile* : *Sophie ou la femme*. Pour ménager son amour-propre, ces dames lui donnaient de la musique à copier. C'est de cela qu'il vivait. M. de Malesherbes, qui aimait Rousseau, lui proposa de participer à la rédaction du *Journal des savants* ; mais il refusa : le métier de journaliste ne pouvait lui convenir. Rousseau obéissait à la passion et attendait son heure. Il refusa aussi d'entrer à l'Académie. Cet esprit n'était point fait pour porter des chaînes. Son amour de l'indépendance dut bien souffrir de se voir rivé, dans l'intérêt de son indépendance

la société civile. Que de crimes, de guerres, de meurtres, que de misères et d'horreurs n'eût point épargnés au genre humain celui qui, arrachant les pieux ou comblant le fossé, eût crié à ses semblables : « Gardez-vous d'écouter cet imposteur. Vous êtes perdus, si vous oubliez que les fruits sont à tous et que la terre n'est à personne ! »

même, à l'aristocratie. Mais le joug était agréable : Rousseau régnait sur l'esprit des femmes.

Après l'apparition de l'*Émile* (1762), on vit un spectacle étrange. Tandis que le public, le public féminin surtout, et le Gouvernement lui-même (1) semblaient complices de ses audaces, voilà que le Parlement, où dominait l'austérité doctrinale du jansénisme, fait brûler l'*Émile* et le *Contrat social* par la main du bourreau et que l'auteur est décrété. On lui laisse toutefois le temps de partir. Mais où ira-t-il ? A Genève, l'*Émile* est brûlé aussi par l'exécuteur des hautes œuvres, et l'auteur décrété comme à Paris. Il a contre lui la Sorbonne ainsi que le Parlement. C'est un devoir pour le clergé de défendre sa foi contre celle du *Vicaire Savoyard*. L'archevêque de Paris lance son mandement. La cour, sollicitée cependant en faveur de Rousseau, se voit obligée de sévir. L'homme qui au dix-huitième siècle a écrit les plus belles pages sur la divinité, se voit donc renié à la fois par les athées, les catholiques et les protestants. Tous les fanatismes sont ligués contre lui. Il n'a pour lui que les cœurs sensibles et les âmes qu'exalte son génie religieux. Il répond à l'archevêque de Paris par sa *Lettre à Christophe de Beaumont*, chef-d'œuvre de polémique auquel les philosophes cette fois sont forcés d'applaudir, comme il répond au protestantisme génevois par ses *Lettres de la montagne*. Rousseau se réfugie à Yverdon, dans le canton de Berne, qu'il est obligé de fuir, puis à Mottiers dans le comté de Neuchâtel. Il abdique son titre de citoyen de Genève. Il quitte Mottiers pour l'île de Saint-Pierre d'où il est encore chassé. Et tandis qu'on brûle à Paris les *Lettres de la montagne* en même temps que le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire, celui-ci reste paisiblement à Ferney sans être inquiété. L'auteur d'*Émile* a du moins le courage de signer ses livres, quand Voltaire se dérobe et renie la paternité de ses œuvres pour échapper au martyre. Rousseau trop sensible tombe dans la monomanie de la persécution. Il s'imagine que tout le monde conspire contre lui.

Ici commence la dernière partie de sa vie. Rien de plus triste. L'historien David Hume lui propose de venir s'établir en Angleterre où il écrit les cinq premiers livres de ses *Confessions*. Le

(1) M. de Malesherbes, directeur de la librairie, ne faisait-il pas passer à Rousseau les épreuves de la *Nouvelle Héloïse* publiée à Amsterdam ?

climat de la Grande-Bretagne assombrit de plus en plus son humeur. Hume se joue de lui. Rousseau quitte l'Angleterre, en proie à un véritable accès de folie. Il revient en France où, après avoir essayé le séjour de la campagne et de plusieurs villes du midi, comme Lyon et Grenoble, il finit par s'établir à Paris (1770-1778), ne voyant plus guère d'autres amis que Corancez et Bernardin de Saint-Pierre, avec lequel il fait des promenades d'herboriste. Il devient toujours plus sombre, plus mélancolique, plus misanthrope. Mais on doit dire à son éloge que sa croyance à une persécution générale organisée contre lui ne le pousse jamais à dire du mal de personne. S'il a pu être envieux, il n'était pas jaloux. Ses dernières œuvres : ses *Considérations sur le gouvernement de Pologne*, les dialogues : *Rousseau juge de Jean Jacques* et les *Rêveries du promeneur solitaire*, montrent assez que le génie n'avait pas faibli dans cet esprit malade. Voltaire couronné d'années et de gloire venait achever sa vie à Paris dans cet éclatant triomphe que saluait Rousseau avec bonheur. A la fin de la même année, l'auteur d'*Émile* voulant revoir la nature qu'il avait tant aimée, accepte l'asile qui lui est offert par M. de Girardin à Ermenonville. Il y passe quarante jours et meurt tout à coup à soixante-six ans de je ne sais quelle mort mystérieuse que l'on a prise pour un suicide démenti par l'autopsie.

Telle fut la vie de cet homme inconséquent qui, par un instinct supérieur, eut l'amour de toutes les vertus, sans avoir le courage d'en pratiquer aucune. Cet instinct qui n'est autre que son génie même a fait son malheur en lui donnant des remords que son orgueil n'a pas avoués ; mais il lui a donné aussi d'incomparables jouissances. Ce créateur de la littérature de sentiment a été jugé bien sévèrement par un de ses disciples. « Ame *comédienne* du beau, a dit Lamartine, âme *hypocrite* du bien, âme repliée en dedans autour de sa personnalité maladive et mesquine, au lieu d'une âme expansive se répandant par le sacrifice sur le monde pour s'immoler à l'amour de tous ; âme aride en vertu et fertile en phrases ; âme jouant les fantasmagories de la vertu, mais rongée de vices sous le sépulcre blanchi de l'ostentation ; âme qui, pour donner la contre-épreuve de sa nature, a les paroles belles et les actes pervers. » C'est vrai, mais ce n'est pas juste. Rousseau ne fut pas un hypocrite. Il y avait contradiction flagrante entre sa conduite et les principes dont il

se faisait l'apôtre. Mais à moins de prétendre que la seconde moitié du XVIII[e] siècle et tous les écrivains qui procèdent de Rousseau, sous le rapport religieux et sentimental, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand et Lamartine lui-même, se sont laissé prendre au piège d'un déclamateur qui ne croyait pas un mot de ce qu'il disait, il faut bien admettre que l'éloquence de cet homme naît d'un amour sincère du bien, de la vertu, et du sentiment de la divinité. S'il n'a pas conformé ses actes à ses principes, n'accusons que sa faiblesse. Quand on tient compte des mauvais instincts, qui viennent moins encore de sa nature que du milieu social où il a vécu, franchement on est plus porté à plaindre qu'à maudire.

Reprenons maintenant dans son œuvre ce qui appartient à la poésie.

Le rétablissement des sciences et des arts a-t-il contribué à épurer les mœurs ? C'est, comme on le voit, une des phases du problème dont nous cherchons la solution dans l'histoire de la poésie. Mais la question de l'Académie de Dijon était mal posée. Il eût mieux valu la retourner, comme dit Villemain, et la formuler ainsi : « Quelle est l'influence de l'état social et des « mœurs sur le progrès ou l'abaissement des lettres et des arts. » L'Académie belge a compris cette vérité quand elle a proposé, dans son concours d'éloquence française : *L'influence de la civilisation sur la poésie*. Au reste, la question est complexe, et, pour l'embrasser tout entière, il fallait montrer et démontrer l'action des mœurs sur les lettres et la réaction des lettres sur les mœurs. Mais une pareille question ne se laisse pas enfermer dans les bornes d'un discours : il faut un livre pour lui donner tous les développements qu'elle comporte.

Le paradoxe de Rousseau n'est qu'une vérité tronquée. Il est incontestable qu'une littérature immorale et impie, comme celle de l'école voltairienne, devait exercer une influence fatale sur les mœurs publiques et privées, en ruinant Dieu et la vertu dans les âmes. Nous nous ressentons encore de cet abject matérialisme qui s'est infiltré dans le théâtre et dans le roman contemporain, pour abâtardir la race humaine, en faisant déserter lâchement aux hommes la voie de l'honneur et du devoir, pour les plonger dans les joies homicides de la matière. Mais Rousseau, irrité contre les vices de son temps, dont il se croyait victime, eut le tort de ne voir la cause du mal que dans le crédit des lettres et des sciences à son

époque. Les lettres, comme les gouvernements, sont à l'image des peuples et des sociétés ! Le crédit dont jouissent les écrivains coupables, comme Rousseau lui-même, prouve qu'ils sont les hommes de leur âge. Ce n'est pas Voltaire qui a fait le dix-huitième siècle, c'est le dix-huitième siècle qui a fait Voltaire. Pour régner sur les esprits avec une telle puissance, il faut être l'écho de l'opinion publique. Placez Voltaire à la cour de Louis XIV : eût-il entrepris sa guerre contre le christianisme ? Le talent, alors, était associé à la vertu, non-seulement dans les prédicateurs sacrés, dans Bossuet, Fénelon, Massillon, Bourdaloue, mais dans les poètes, dans Corneille, Racine et Boileau. Voltaire avait pris ces grands hommes pour modèles en poésie. D'où vient donc qu'il leur ressemble si peu dans sa vie ? Et Rousseau, ce grand parleur de vertu, pourquoi donc sa conduite a-t-elle donné le plus effronté démenti à ses principes ? N'a-t-il vécu que pour prouver que de son temps honnête homme et homme de lettres étaient deux termes contradictoires ? Il y eut à cette époque, comme à toutes les époques, des écrivains de probité qui ne prenaient la plume que pour propager de saines doctrines et se mettre en travers du torrent. Quel fut leur sort ? Demandez à Gilbert, mourant à l'Hôtel-Dieu, pour n'avoir pas prosterné son génie devant l'idole du siècle. La voix de la vertu était importune, dans ce bienheureux temps, où les fleurs de lis étaient couchées aux pieds des courtisanes, et où les Pompadour et les du Barry conduisaient la France au gré de leurs caprices. Était-ce donc là le fruit de la littérature ? Oui, il y eut des écrivains coupables ; mais ils avaient respiré l'atmosphère d'un temps plus mauvais qu'eux. Le plus coupable, aux yeux des cœurs honnêtes, n'est-ce pas celui qui, après avoir essayé de montrer dans les lettres la source de la corruption contemporaine, a trempé sa plume dans les égoûts du siècle, et n'a pas craint d'allumer l'incendie dans le cœur de la jeunesse, en écrivant un roman corrupteur et en avertissant ses lectrices, dès la première page, que celle qui lirait son livre était une femme perdue d'avance, et qu'elle pouvait continuer sans crainte ! N'est-on pas tenté de lui dire : Arrachez donc cette enseigne de moraliste, et cessez de déclamer contre les vices de votre temps. Pour enseigner la vertu, il faut la pratiquer soi-même. Rousseau confondait l'usage avec l'abus des lettres. La littérature est un sacerdoce. Si tous ceux qui l'embrassent avaient le courage de lutter par la vie comme par la parole contre les mauvais instincts

de l'humanité et les tendances dépravées de leur époque, jamais les lettres ne seraient accusées de contribuer à la corruption des mœurs. L'erreur fondamentale de Rousseau est d'avoir méconnu l'influence des mœurs sur les lettres. Il voulait frapper un grand coup et détruire le prestige de l'école voltairienne. Pourquoi n'y est-il pas parvenu ? Parce que Voltaire exprimait son temps. Vous le voyez, la corruption des lettres a son principe dans les tendances sociales. Le devoir de l'écrivain est d'en combattre la funeste influence, et de s'efforcer ainsi d'imprimer un autre cours à la civilisation. Je m'étonne que Rousseau, ennemi de la société et des institutions de son époque, n'ait pas vu le problème sous ses deux faces. C'est s'arrêter à la superficie que d'accuser les lettres d'avoir établi ces mœurs uniformes où la perversité se cache sous la trompeuse enveloppe de l'urbanité sociale ? L'ignorance et la grossièreté connaissent aussi l'hypocrisie ; les mauvais instincts s'éveillent dans l'âme des sauvages comme dans l'âme des peuples civilisés, et la corruption des barbares, pour être moins raffinée que la corruption moderne, n'en était que plus hideuse. Quant à ce luxe, que Rousseau méprisait, il n'est pas une conséquence de la culture des lettres et des arts, car il est un des principes et une des conditions de leurs progrès. Si le luxe mène à sa suite la corruption des mœurs, il n'en faut donc pas attribuer la cause à la littérature, qui est l'ornement, mais non la mère de la prospérité. Sous quelque point de vue que l'on considère la théorie de Rousseau, elle manque de base et chancelle de toute part.

Le moraliste a vu surtout dans le théâtre une école de corruption, et il a lancé, contre les disciples de Voltaire, ce brûlot qui s'appelle la *Lettre sur les spectacles*. Ni Bossuet, ni le *grand Arnaud* ne flétrissent avec plus d'énergie les écarts du drame. Il faudrait applaudir des deux mains à ce jugement sévère, s'il n'était inspiré que par le sentiment de la vertu, et si la passion n'altérait pas encore ici la vérité. Le théâtre n'est pas mauvais par lui-même ; il ne le devient, comme toute chose, que par l'abus. Au moyen âge, comme chez les Grecs, le drame sérieux n'était pas seulement une école de mœurs, c'était une solennité religieuse. Pourquoi les *mystères* sont-ils tombés ? Parce que la foi s'était affaiblie dans l'âme de nos pères. Il en est toujours ainsi : la cause première des excès du théâtre est dans l'affaiblissement et la dépravation des mœurs. Rousseau lui-même le reconnaît en

disant que l'auteur est l'écho du sentiment public. Le drame est le thermomètre de la civilisation morale. La comédie, surtout, est la fidèle image des vices contemporains : plus les siècles sont en décadence, plus il y a d'immoralité dans la comédie. La tragédie, par la hauteur de son idéal, échappe davantage à la contagion du temps. Il y a moins de distance de Corneille à Voltaire, poète tragique, que de Molière à Beaumarchais. On jugerait mal une époque, si on prenait la tragédie pour mesure. Quand *Athalie* vit le jour, elle fut accueillie avec indifférence. Racine n'écrivait pas pour son siècle, il écrivait pour les siècles. Qui s'élèverait contre le théâtre, si l'on n'y jouait que des œuvres comme celles du siècle de Louis XIV ?

Ces grandes œuvres, où l'héroïsme nous arrache des cris d'admiration, où les faiblesses humaines excitent notre pitié, où la religion apparaît dans toute sa grandeur et toute sa majesté, où les vices et les travers enfin, reçoivent leurs châtiments : dans la tragédie, par la catastrophe ; dans la comédie, par le ridicule, ne sont pas des ferments de corruption sociale. Mais trop souvent les poètes,

. . . . . dégoûtés de gloire et d'argent affamés,

cherchent les succès faciles et sacrifient les beautés et les nobles jouissances de l'art aux grossiers instincts de la foule; et, après avoir eu *le diable au corps*, on a le diable au cœur, et à la tragédie de Voltaire succède le drame bâtard de Diderot. Cette corruption du goût, les poètes l'augmentent et la propagent, mais elle est précédée par la corruption des mœurs. Voilà ce que Rousseau aurait dû démontrer avant tout : ce n'est pas le théâtre en lui-même qu'il faut blâmer, ce sont les mœurs et les écrivains qui le dégradent. Rousseau le sentait bien lui-même ; mais il voulait détourner Genève d'instituer un théâtre, sur les conseils de d'Alembert ; et il n'avait pas tort. Quand un peuple veut se corrompre, nous le savons, il en trouve aisément les moyens. S'il n'a pas le théâtre, il a les cabarets et les mauvais lieux ; mais enfin, l'absence de spectacle n'est pas un malheur public. Ceux qui n'en ont pas, font bien de s'en passer ; ceux qui en ont un, s'ils veulent qu'on respecte la morale, n'ont qu'une chose à faire : soumettre les pièces à l'examen d'hommes consciencieux et éclairés, et défendre, par la police au besoin, la représenta-

tion des pièces immorales. Ce serait la ruine des spéculateurs d'immoralité ; mais les écrivains honnêtes se feraient gloire d'écrire pour la scène, si le théâtre devenait enfin une véritable école de mœurs.

La sévérité de Rousseau contre le théâtre avait-elle la vérité pour mobile ? On aimerait à le penser ; mais le rigide censeur nous a laissé quelques essais dramatiques qui ne sont pas plus des chefs-d'œuvre de moralité que des chefs-d'œuvre de style. Si Rousseau avait pu atteindre sur la scène, je ne dis pas à la renommée de Voltaire, mais à celle de Diderot, on peut douter qu'il eût écrit sa lettre sur les spectacles. Vous voyez combien Rousseau se laisse égarer sans cesse par les paradoxes de ses passions, et combien le moraliste est inconséquent avec lui-même.

Il y aurait beaucoup à dire sur l'*Émile* de Rousseau. Une dame de son intimité lui ayant demandé un mémoire à l'usage de son fils, il entreprit, non pas un traité, mais un roman d'éducation. On comprend quel effet devait produire ce livre au moment où les grands éducateurs qui avaient eu la conscience du roi venaient d'être supprimés par un pape ! L'*Émile* est l'œuvre d'un rêveur comme tout ce qu'a produit Rousseau (1). Il commence par une maxime à sa façon : « Tout est bien sortant des mains de l'Auteur des choses ; tout dégénère entre les mains de l'homme. » On comprend ce qu'il veut dire : il faut ramener l'homme à l'état primitif pour réparer les erreurs de la civilisation. Mais qu'était-ce que l'homme sortant des mains de Dieu ? Était-ce l'état de nature, comme chez les sauvages ? Le christianisme nous dit que l'état primitif de l'homme était un état parfait, selon la nature et selon la grâce ; et que l'homme, par suite de sa déchéance, a corrompu toutes ses voies. Rousseau ne l'entend pas ainsi, puisqu'il prétend que l'homme tel qu'il est aujourd'hui est bon de sa nature et que sa déchéance est le fait de la civilisation. L'état de nature, à ses yeux, est donc un état de complète ignorance, ignorance qui a la bonté native pour compagne. Tout est à faire. Il n'est donc pas vrai, dans le sens de l'état de nature, de dire que *tout est bien sortant des mains de l'Auteur des choses*. La proposition pour être vraie suppose l'état parfait de la Genèse, et la dégénérescence suppose la déchéance primi-

(1) Il n'en faut guère excepter que son *Dictionnaire de musique*.

tive de l'humanité. Si la société rend l'homme mauvais, comment s'y prendre pour préserver l'enfant du mal ? Le faire vivre en dehors de toute société, c'est impossible, puisqu'il lui faut des précepteurs. Rousseau, dès le début, vogue à pleines voiles sur la mer du rêve. Il y a là de grandes vérités. Que faut-il former dans l'enfant ? L'homme, répond Rousseau. En effet tout est là. Mais comment y arrivera-t-on le mieux ? D'abord l'éducation doit être domestique ; car, si elle est publique, l'enfant va se gâter au contact des autres.

Et les vertus sociales, comment Rousseau les enseignera-t-il ? Il les fera naître des sentiments individuels. L'homme en s'aimant lui-même apprendra à aimer ses semblables. C'est de l'*amour de soi* que viennent les passions douces et affectueuses, et c'est de l'*amour-propre* que naissent les sentiments malveillants et haineux. Que l'homme se crée donc le moins de besoins possible et l'amour-propre sera tenu en échec. Il y a du vrai dans ce principe ; mais à moins que l'homme ne soit élevé tout à fait en dehors de toute société, il est impossible que l'amour-propre ne s'éveille pas en lui. L'homme a de bons et de mauvais instincts : voilà la vérité. La grande affaire, c'est de développer les bons et de corriger les mauvais. Pour cela l'éducation publique est nécessaire à côté de celle de la famille. Comment d'ailleurs se contenter d'une éducation domestique ? Est-ce que tous les parents peuvent faire l'éducation de leurs enfants ou se donner des précepteurs comme la famille d'Émile ? Devant une telle impossibilité tout l'édifice de l'éducation inventé par Rousseau s'écroule. Le grand démocrate enseigne donc un système d'éducation qui ne convient qu'à l'aristocratie ! Il y a là des idées neuves et fécondes ; mais la chimère des théories se mêle sans cesse aux vues pratiques. Ce qui est utile, ce sont les exercices corporels propres à développer les forces musculaires ; pour la culture intellectuelle, les exercices l'emportent aussi sur les préceptes ; les leçons morales doivent être en action plutôt qu'en discours. Rousseau enseigne ici le contraire de ce qu'il fait lui-même. Il prêche l'*éducation négative* qui « consiste, non point à enseigner la vertu ni la vérité, mais à garantir le cœur du vice et l'esprit de l'erreur. » Sans doute il ne faut pas parler aux enfants le langage abstrait de la science, trop élevé pour être efficace : on spécifie à cet âge, on ne généralise pas ; mais si vous laissez ignorer ce que c'est que la vertu et la vérité dans leurs appli-

cations privées et sociales, comment mettrez-vous l'enfance en garde contre l'erreur et le vice ? Le *juste* et le *vrai*, qu'y a-t-il de plus fondamental ? C'est simple comme deux et deux font quatre. A douze ans, on est apte à le comprendre. Trop se fier à l'intelligence des enfants, c'est un mal ; trop s'en défier, en est un autre. Rousseau a raison de dire qu'il faut faire imiter aux enfants les actes dont on veut leur donner l'habitude. Oui, mais rien n'empêche qu'on ne leur montre pourquoi ces actes les rendront honnêtes vis-à-vis d'eux-mêmes, justes et bienfaisants à l'égard d'autrui. Voyez l'exagération et les contradictions du moraliste. « La seule leçon morale qui convienne à l'enfance, dit-il, c'est de ne jamais faire de mal à personne. » Puis il dira que si on lui jette l'outrage et que les lois soient impuissantes à le réprimer, l'homme cassera la tête à l'insulteur. Morale de sauvage qui montre le cas que l'auteur fait des vertus sociales. Il parle bien, cependant, des sentiments d'humanité et surtout de la pitié qu'on doit aux malheureux. Nul n'en avait plus besoin que lui.

Au point de vue du développement de l'intelligence, Rousseau veut écarter les livres des mains de son Émile : non seulement parce que c'est une nourriture prématurée, mais parce que c'est une nourriture malsaine. Il censure l'emploi de La Fontaine qui donne aux enfants des leçons disproportionnées à leur âge, et où le mauvais l'emporte sur le bon. Il ne fait d'exception que pour un livre : *Robinson Crusoé* qui apprend comment, à force de courage, on parvient à surmonter tous les obstacles. Rousseau sait par expérience le danger des lectures faites avant l'âge de raison. Mais il faut, selon lui, qu'on étudie, à douze ans, la géométrie !.... Quant aux phénomènes de la nature, au lieu de les lire dans les livres des hommes, il faut les lire dans l'œuvre de Dieu, par l'observation personnelle. Ceci est parfait : c'est la méthode intuitive adoptée de nos jours. Peut-on donner à quelqu'un le sentiment de ce qu'il n'a ni vu ni senti ? C'est ainsi qu'on fera assister le jeune homme aujourd'hui au coucher, demain au lever du soleil que Rousseau décrit d'une façon à la fois si brillante et si précise.

L'*Émile* a fait disparaître plus d'un abus dans l'éducation physique de l'enfance, comme l'emmaillottement et l'abandon des enfants par les mères aux mains des nourrices. Vos enfants, leur disait Rousseau, sucent le vice avec le lait sur le sein de

leurs nourrices et apprennent à aimer ces étrangères mieux que leurs mères véritables. Le livre fit une telle révolution parmi les femmes que, dès ce moment, les nobles dames se mirent à donner le sein à leurs enfants et à les mener partout dans le monde. Pour lui, il continua d'arracher à Thérèse le fruit de ses entrailles. Détournons-nous de l'homme pour ne voir que l'auteur, et achevons de peindre le moraliste.

On comprend l'effet que l'*Émile* dut produire sur les femmes. Il leur enseignait la pudeur et la fidélité conjugale qu'il respectait si peu lui-même. Après cela il leur donnait d'excellents conseils sur la nécessité de cultiver leur esprit et leur raison, afin d'être dignes de leur mari et de contribuer pour leur part à l'éducation de leurs enfants. Mais il songeait trop à plaire à ces dames en leur disant sur tous les tons qu'elles étaient faites avant tout pour plaire. Franchement, les femmes qui voudront connaître les devoirs des épouses et des mères feront mieux de s'adresser à Fénelon.

La grande puissance de Rousseau dans l'*Émile*, c'est le sentiment religieux qui lui inspira la *Profession de foi du Vicaire Savoyard*. Homme étrange qui se prétend chrétien, plus chrétien même que l'Église. Il le dit nettement dans sa lettre à l'archevêque de Paris. Et il en parle avec toute la ferveur d'un apôtre. Il faut distinguer avec soin les deux parties de cette profession de foi. Dans la première, Rousseau prouve l'existence de Dieu et l'immortalité de l'âme avec une éloquence imcomparable. S'il s'était arrêté là, il aurait eu contre lui les *philosophes*, mais le clergé n'aurait eu que des applaudissements.

Dans la seconde partie, il a beau dire : « La majesté des Écritures m'étonne. » — « Si la vie et la mort de Socrate sont d'un sage, la vie et la mort de Jésus sont d'un Dieu. » Il élève des doutes sur les mystères de la foi qui devaient armer contre lui l'autorité ecclésiastique.

L'Église catholique voit dans Rousseau un ennemi plus dangereux que Voltaire, et elle n'a pas tort. Voltaire est l'ennemi du christianisme, mais un ennemi franchement déclaré. De tels hommes n'obtiennent pas de victoires durables : la réaction du sentiment religieux amène inévitablement leur défaite. C'est le sort des exagérés de tous les partis.

Mais Rousseau, dans ses œuvres, c'est l'homme religieux du dix-huitième siècle. On peut extraire, et on a extrait de ses

écrits la plus belle apologie qu'on ait faite du christianisme. Nul n'a mieux parlé de l'Évangile. Il a composé par je ne sais quelle fantaisie une *oraison funèbre* qu'on prendrait pour une page détachée de Mascaron ou de Bossuet. Mais cet homme qui dans sa jeunesse vendait sa conscience, et qui de protestant se faisait catholique, et de catholique protestant, et de protestant déiste, pouvait-il être bien sincère dans sa foi ? Je ne conteste pas son influence salutaire sur l'esprit de son temps. Il a restauré l'amour de Dieu. Dans le silence de la chaire, il a été, comme on l'a dit, le véritable orateur religieux du dix-huitième siècle. Mais le *Vicaire Savoyard* a formé cette génération d'hommes qui croient que le sentiment religieux supplée à tout, et qui ont substitué le culte platonique de Dieu au culte positif : la religiosité au lieu de religion. La religion que prêche Rousseau est la religion naturelle. C'est l'âme qui monte à Dieu sans intermédiaire.

Assurément ce sentiment religieux est respectable, mais toutes les passions peuvent s'en accommoder dans l'âme des disciples de Rousseau comme dans l'âme du maître. Le sentiment religieux est le fondement du culte positif ; mais il ne suffit pas à lui seul pour obliger les hommes à remplir envers Dieu leurs devoirs.

Il en est de ce principe comme de l'*amour pur* de Fénelon ; si quelques âmes d'élite pouvaient s'en contenter, il ne pourrait suffire au peuple qui est trop réaliste pour s'élever à ce raffinement de spiritualisme métaphysique. Comme aspiration, comme élan de l'âme, comme poésie, rien de mieux ; comme doctrine, comme règle du devoir, c'est l'anéantissement de toute religion véritable. On conçoit que je ne m'arrête pas à réfuter l'idée absurde de laisser grandir l'enfant avec toutes ses passions jusqu'à l'âge de *dix-huit à vingt ans* sans lui parler de Dieu. Comme si cette notion ne jaillissait pas du moindre contact avec les hommes et avec la nature ! Selon Rousseau, le jeune homme, élevé ainsi, sera capable de choisir sa croyance. Oui, mais il choisira celle qui contrariera le moins ses penchants. Et vous aurez beau le conduire au pied des Alpes pour contempler Dieu dans la nature : vous pourrez en faire un poète, mais si vous en faites un honnête homme, vous aurez le don des miracles. Ce don là Rousseau ne l'avait pas : il n'a pu apprendre à son *Émile* à pratiquer la vertu. Rendons du moins au pédagogue

cette justice qu'il a prouvé lui-même l'absurdité de ses principes. Si le jeune homme doit attendre l'âge de dix-huit ans pour être capable de comprendre les vérités religieuses, la femme y doit être initiée sans retard. Est-ce parce qu'elle ne serait rien sans religion ? Non pas, c'est parce qu'on ne gagnerait rien à attendre ! Ce qui est peu flatteur pour le sexe aimable. De tout cet amas de contradictions et d'utopies que résulte-t-il ? La nuit dans l'intelligence des hommes, le renversement de toute doctrine religieuse et morale, le scepticisme enfin, le scepticisme contre lequel Rousseau s'est déchaîné toute sa vie, et auquel il a fourni ses plus redoutables armes. Était-ce pour aboutir à ce résultat que Dieu avait mis en lui, dans son intelligence et dans son âme, les dons les plus précieux ?

Ce qui reste aujourd'hui de Rousseau, ce ne sont pas les idées, ce sont les sentiments et les peintures : c'est sa poésie et son style. Nous avons dit qu'il avait ramené la poésie au sentiment de la nature : ce sentiment est-il vrai ? Oui, car le cœur est ému et l'imagination charmée. Que faut-il de plus ? N'est-ce pas là le double caractère de la poésie ? Personne, en France, avant J.-J. Rousseau, n'avait peint la nature avec une telle magie d'accent. Les paysages grandioses ou gracieux de la Suisse, le beau lac de Genève, les rochers de Meillerie, les montagnes, les glaciers, le vaste amphithéâtre des Alpes ont donné l'éveil à son imagination. Quand il est seul avec son âme devant ces grands spectacles et ces scènes variées qui se déroulent sous son regard attendri, ce misanthrope, si égoïste et si orgueilleux devant les hommes, s'échappe de sa nature corrompue, comme la chrysalide de sa grossière enveloppe, et le vermisseau prend des ailes et s'envole dans les régions de la lumière. Ici, plus d'orgueil : les plus humbles choses suffisent à l'émouvoir. Pour un homme sensible et malheureux, sans parents, sans amis et dégoûté de la corruption des villes, la campagne a des charmes inconnus au reste des hommes. Aussi quelle sérénité, quelle pénétrante mélancolie dans certaines pages des *Confessions !* Ce livre fait connaître l'homme tout entier, avec toutes ses misères et ses grandeurs. C'est une œuvre étrange : au lieu d'avouer ses fautes, l'auteur s'en fait gloire. Il ne craint pas de se présenter au jugement de Dieu et de s'écrier devant le souverain juge : *Que quelqu'un dise, s'il l'ose, je fus meilleur que cet homme-là.* Pour lui faire estimer à ce point sa bassesse, il

fallait qu'à ses yeux, son siècle fût descendu bien bas. Il est moins sincère qu'on ne pense et se fait meilleur qu'il n'est. Il n'écrit pas pour l'enseignement de l'humanité, il n'écrit que pour se construire un piédestal. Dans sa pensée, ce qui est mauvais, c'est la part du siècle ; ce qui est bon, c'est Rousseau. Mais qu'il oublie la bête pour ne montrer que l'ange, et son génie d'écrivain éclate dans tout son jour, et l'on reconnait une âme et une imagination faites pour les grandes choses. L'expression alors est toute vibrante de sensibilité vraie, et en mêlant sa personnalité aux scènes qu'il raconte, il crée cette langue émue, pittoresque, musicale, qui sera le modèle de Bernardin de Saint-Pierre, de Chateaubriand et de Lamartine (1).

Toutefois, il ne faut chercher dans Rousseau ni le paysage contemplé pour lui-même ni l'infini parlant à notre âme à travers le miroir de la création : le Dieu du *déiste* est trop en dehors de son œuvre pour s'y refléter ainsi, et Rousseau a trop d'orgueil pour faire jamais abstraction de sa personnalité maladive. Il ne regarde les objets que pour les associer à ses joies et à ses douleurs. C'est la paix de son âme inquiète et désolée qu'il cherche dans les douces émanations des champs et dans les silences recueillis des vallons solitaires qui le séparent délicieusement de la société des hommes.

Il est en France l'initiateur de la poésie du sentiment, née de la concordance de l'âme avec la nature, qui a renouvelé le monde des images, comme il est l'initiateur de la mélancolie moderne enfantée par ce misanthrope qui fuit les salons et ne se plaît qu'au sein de la campagne. Il se renferme en un cercle restreint ; car il faut s'oublier soi-même pour se plonger dans l'au-delà des horizons sans bornes. Les jardins, les vergers, les parcs, c'est là que Rousseau aime à savourer ses plaisirs et promener ses rêves. Il ne franchit pas les sommets des Alpes ; les lieux qu'il décrit servent de cadre aux scènes qu'il raconte ; il ne nous introduit qu'au seuil de la grande poésie de la nature. Il ne faut pas s'y laisser prendre, la vérité sentie n'apparaît que par endroits et quand l'auteur peint des impressions réelles. Rousseau est trop souvent chimérique et déclamatoire dans la sphère du sentiment

(1) On doit citer encore parmi ceux qui ont subi l'influence de Rousseau : Byron, Lamennais, Georges Sand, c'est-à-dire presque toute la poésie et toute l'éloquence de style des grands écrivains de notre âge.

comme sur le terrain des idées. La déclamation et la chimère ont envahi les œuvres du poète aussi bien que les œuvres du philosophe et du publiciste. Et *la Nouvelle Héloïse* n'est pas moins absurde en amour que *le Contrat social* en politique et *l'Émile* en éducation. Rousseau, nous l'avons déjà dit, n'a jamais aimé que sa personne. Il a rêvé l'amour comme il a rêvé la vertu. Il a fait monter dans sa tête le délire des sens, et il s'est donné la fièvre pour peindre un amour qui ne sort point du cœur. C'est un feu, mais il n'échauffe que la tête.

Le succès du roman, néanmoins, fut très grand auprès des jeunes gens et des femmes. Cet écrivain, le moins chaste des hommes, a la prétention de moraliser la femme en assiégeant sa vertu, pour faire taire tout remords. Il y mêle des dissertations sur la liberté, pour et contre le duel, pour et contre le suicide. Relues à froid ces lettres de Julie et de Saint Preux nous paraissent aujourd'hui ce qu'elles sont en effet : le chef-d'œuvre du sophisme. L'âme est dans la phrase. Mais allez au fond : vous n'y trouverez que la confusion de la passion et de la vertu et la justification de l'une par l'autre. Bel exemple pour Sophie, la future d'Émile ! Aussi Sophie ne sera-t-elle qu'un jouet de la passion rachetant ses infidélités par un repentir qui la rend intéressante sans la garantir contre les rechutes. Les femmes, dit-on, se sentaient fières de l'importance que leur donnait Rousseau, et aimaient à se former à son école. Ce qu'il ignorait, c'est l'essence même du devoir. Comment l'aurait-il enseigné à son siècle ? Il faut l'avouer, quand on voit faire l'apologie de la passion en la couvrant du manteau de la vertu et qu'on sait la distance des mœurs de Rousseau à la morale qu'il affiche, on est bien tenté de l'accuser d'hypocrisie, car entre le langage et les actes il n'y a rien que le scandale d'une pitoyable contradiction.

Qu'est-ce donc qui a fait la gloire de Rousseau ? Son style, une des merveilles de la prose. Dès son premier discours, l'écrivain qui avait alors trente-sept ans, mûri par l'étude des chefs-d'œuvre de l'antiquité et par la langue originale et naïve d'Amyot et de Montaigne, formé par le malheur, le besoin, la solitude, les voyages, ayant respiré à pleine poitrine les grands souffles alpestres, apportait dans la langue française un style nouveau, un style fort et robuste, dont le haut goût relevait l'idiome affadi des salons, un style plus travaillé qu'instinctif, d'une éloquence magistrale et grandiose. Tout le secret de l'influence de Rousseau,

si fatale et si bienfaisante à la fois pour son siècle, est dans cet admirable style qui prend tous les tons et s'empare de toutes les puissances de l'âme. La prose de Voltaire, si facile et si nette, paraît bien incolore auprès de cette langue de flamme qui vous brûle, et de ce style impérieux qui vous subjugue et qui donne à l'erreur toutes les apparences du vrai et tous les prestiges de la beauté. Qu'il raisonne, qu'il décrive ou raconte, il est toujours aussi sobre que passionné, aussi abondant que précis : en politique, sa parole incendiaire ressemble à une traînée de poudre et résonne comme le tocsin des révolutions qui s'approchent ; en morale, c'est un fer rouge qu'il imprime au front du vice ; et quand il célèbre Dieu et la vertu, c'est un poète qui semble avoir ravi le feu du ciel. Partout il est orateur et poète, le plus grand orateur du dix-huitième siècle avant Mirabeau, et le plus grand poète avant André Chénier. Rousseau a créé la langue de la tribune comme Voltaire celle du journalisme. Son plus grand défaut est la déclamation ; sa plus grande qualité, l'harmonie : c'est par là, surtout, qu'il a séduit l'oreille des hommes. La musique a toujours été sa passion favorite ; et, bien qu'il n'ait jamais su lire ni chanter un morceau à vue, c'était un grand musicien pour son temps. Ses poésies versifiées : épîtres, pièces dramatiques et lyriques sont médiocres (1). Sa musique de style est tout entière dans sa prose.

Ce n'est point par le côté pittoresque que cette prose se distingue particulièrement : Elle est plus éloquente encore que poétique ; elle parle à l'âme plus qu'à l'imagination. En général,

(1) Outre les œuvres dont nous avons parlé, J. J. Rousseau a composé dans le *Mercure* de 1738 son premier écrit sous ce titre : *Réponse à un Mémoire intitulé* : « *Si le monde que nous habitons est une sphère ou un sphéroïde.* » — Le *Verger de Mme de Warens* (1739).— *Dissertation sur la musique moderne* (1743). — *Lettre sur la musique française* (1753) — *Narcisse ou l'Amant de lui-même.* — *Discours sur l'Économie politique* (1758). — *L'Allée de Silvie* (1763) — *De l'Imitation théâtrale* (1764). — *Lettres de Jean-Jacques sur son exil du canton de Berne.* — *Consolations des misères de ma vie* (Romances). Sans compter son *Dictionnaire de musique*, un *Dictionnaire de botanique* et sa correspondance.

Outre le *Devin du village*, il a mis en musique :

1° *Pygmalion*, scène lyrique, où l'orchestre forme un dialogue avec la parole du personnage. Genre de composition dont Rousseau est l'inventeur. 2° Fragments de *Daphnis et Chloé.* 3° Six nouveaux airs du *Devin du village.*

le style de Rousseau a peu d'images et vise à l'accent, sans rechercher la couleur.

Quelle sera notre impression finale ? Rousseau est un des plus grands écrivains de la France et du monde ; mais est-ce un modèle digne d'être imité ? En poésie, oui, quand il exprime des sentiments vrais ; en philosophie, en morale, en politique, non, car il fausse l'esprit. L'harmonie du fond et de la forme, loi suprême de l'art littéraire, est constamment violée dans ses œuvres. S'il est vrai de dire qu'en poésie la forme emporte le fond parce qu'elle l'agrandit et le transfigure ; en philosophie, c'est le fond qui emporte la forme. Rousseau a-t-il laissé des œuvres parfaites ? Aucune, car partout l'erreur y coudoie la vérité. Si la pensée en lui eût égalé l'expression, sa prose aurait atteint l'idéal dans l'art d'écrire. Tel qu'il est, c'est un écrivain dangereux dont il ne faut étudier que des fragments choisis dans la jeunesse, et qu'on ne peut lire avec fruit que dans l'âge mûr, quand on a l'esprit et le cœur formés, et qu'on est assez sûr de soi-même pour ne pas se laisser dominer par ce fascinateur.

IV.

Bernardin de Saint-Pierre.

César appelait Térence *dimidiate Menander*, un demi-Ménandre ; on pourrait appeler *Bernardin de Saint-Pierre* (1) un demi-Rousseau. Non que le disciple, comme écrivain, soit infé-

(1) Bernardin de Saint-Pierre, né en 1737, est mort en 1814. Outre les ouvrages que nous apprécions ici, il a publié l'*Arcadie*, roman politique et moral inachevé. — Des fragments de l'*Amazone*. — Trois dialogues philosophiques : *Empsael, la Pierre d'Abraham*, et *la Mort de Socrate*. — Le *Café de Surate*, satire. — *Voyage à l'Ile de France. — Voyages en Silésie. — Voyages de Codrus. — Le vieux paysan polonais. — Essai sur les écrits de Jean-Jacques. — Discours sur l'éducation de la femme. — Dialogue sur la critique et les journaux.* — Des lettres, contes et opuscules. Louis XVI l'avait nommé, en 1792, intendant du Jardin des Plantes. C'est à cette époque qu'il épousa en premières noces Mlle Didot. En 1794, il fut chargé du cours de morale à l'École normale ; mais il n'était point fait pour l'enseignement. En 1795, il entra à l'Institut dont les voûtes furent bien étonnées d'entendre son religieux langage. Sous l'Empire, il fut richement pensionné par la famille Bonaparte.

rieur au maître ; il l'a même surpassé dans la description des beautés de la nature. Mais il ne reproduit dans son style qu'une des faces du génie de Rousseau : le charme de la rêverie, la douceur, l'harmonie et la grâce. Il n'a pas la force, l'impétuosité, la véhémence du poète des *Confessions*. Néanmoins, sa gloire est plus pure, et il a légué à l'admiration des hommes un chef-d'œuvre auquel on ne trouve rien à comparer dans les œuvres du citoyen de Genève : le roman de *Paul et Virginie*. Quelle que soit l'influence de Rousseau sur le génie de Bernardin, ces deux grands écrivains avaient entre eux de singulières affinités de caractère et de talent. Ils se sont formés tous deux à la même école : les voyages, le malheur, la solitude, le goût de l'antiquité, l'étude des vieux auteurs du seizième siècle, le sentiment religieux, l'amour de la nature. Doué, comme Rousseau d'une imagination vive et d'une sensibilité profonde, d'un esprit chimérique, aventureux et inquiet, Bernardin, né au Havre, rêve tour à tour la vie de marin et de missionnaire, étudie les mathématiques, se fait ingénieur des ponts et chaussées, se bat en brave dans les rangs de l'armée française au siége de Dusseldorf, se révolte contre la brutalité de ses chefs, vient à Paris, donne des leçons de mathématiques, qui ne l'empêchent pas de tomber dans la misère, invente des projets de réforme sociale, part, avec l'intention d'aller fonder en Russie une colonie sur le lac Aral, s'arrête en Hollande, et s'y fait quelques mois journaliste, part enfin pour la Russie, y devient officier d'artillerie, sous Catherine II, court en Pologne pour s'y dévouer, comme Byron en Grèce, à la cause de l'indépendance, oublie la liberté pour une polonaise qui l'oublie à son tour, va de Varsovie à Vienne, de Vienne à Varsovie, de Varsovie à Dresde, de Dresde à Berlin, où le vieux roi Frédéric, philosophe de caserne, ne réussit pas à lui faire endosser l'uniforme, revient à Paris, la tête pleine de chimères et la bourse vide, se fait, malgré lui, solliciteur, présente des mémoires politiques au ministère et veut aller coloniser Madagascar, obtient de passer en qualité d'ingénieur à l'île de France, d'où il revient enfin, après trois ans, sans avoir fondé de colonie, sans avoir amassé de fortune, n'ayant trouvé dans la vie que déceptions amères, mais ayant amassé des idées, des sentiments, des couleurs, et portant dans son imagination les *Études de la nature*, et dans son cœur *Paul et Virginie*. C'est dans la douleur que la nature taille la statue des hommes de mémoire. Malheur aux heureux !

Si Bernardin était né dans l'atmosphère de Paris, dans cette vie spirituelle, oisive et molle, où il fallait, pour briller, faire de petits vers galants ou de petits vers moqueurs, faire résonner sur la scène la grosse artillerie du drame sérieux ou l'artillerie légère du drame plaisant, pour les divertissements de la noblesse, que serait devenu l'auteur de *Paul et Virginie?* Il eût essayé peut-être de versifier à la façon de Voltaire, ou plutôt, — car il n'était pas né pour les vers, — il eût écrit à la manière de Buffon, mais sans avoir son génie, des livres d'histoire naturelle, inspirés par le Jardin des Plantes, ou encore quelque contrefaçon en prose des *Jardins* de Delille. Peut-être se fût-il exercé dans la pastorale, qui devint à la mode par voie de contraste avec la poésie usée des salons. Il n'eût guère atteint dans ce genre que la renommée crépusculaire de l'auteur d'*Estelle* et de *Galatée.*

En vivant loin de Paris, d'une vie de luttes et de combats, Bernardin apprit, comme Rousseau, à braver l'infortune et l'injustice des hommes, à aimer Dieu dans ses œuvres, à détester la corruption de son siècle et à travailler à l'amélioration de l'humanité. C'est ainsi qu'il devint un des plus grands prosateurs de la France, un moraliste et un poète tout à la fois. Il s'était lié d'amitié avec Rousseau, et dans leurs courses de botanistes, dans leurs promenades solitaires aux environs de Paris, ils agitaient, en herborisant, les plus hauts problèmes de philosophie religieuse et sociale, et déploraient les vices et les erreurs de leur temps. Rousseau inspirait surtout à son disciple l'amour de la nature. Bernardin sentit s'allumer en lui au contact de cette âme de feu la passion de la gloire, et il se plongea tout entier dans la littérature, qui jusqu'alors n'avait été pour lui qu'une diversion aux ennuis de la solitude et des voyages. C'est alors que naquirent les *Études de la nature.* Bernardin mit dans ce livre, comme plus tard dans les *Vœux d'un solitaire* et dans *la Chaumière indienne*, ses rêveries politiques : c'était la fièvre du moment. Tout homme de génie à cette époque devait être frappé de la caducité et de la défaillance des institutions. On entendait déjà de loin le torrent révolutionnaire gronder autour du vieil édifice social trop étroit pour l'activité des générations nouvelles. La monarchie craquait sous l'assaut des théories, en attendant l'heure où le peuple, terrible dans ses vengeances, allait d'une main forcenée balayer le trône et renverser l'autel pour reconstituer la société sur de nouvelles bases. Bernardin défendit la

cause du peuple et de la liberté, mais il concilia ses idées de réforme avec des principes de stabilité monarchique, et donna d'excellents conseils à la royauté, au clergé, à la noblesse. Il eut la pensée d'un pouvoir modérateur dont il fit une des prérogatives de la souveraineté. En politique, il fut donc plus sage que Rousseau, mais il ne fut pas moins chimérique. En religion, il continua l'œuvre de son maître : la réaction contre le scepticisme et le matérialisme de l'école voltairienne. Il fut incontestablement le plus religieux des philosophes. Il était chrétien de sentiment et jusqu'à certain point de raison. Il aime à citer l'Écriture sainte. Il y avait de la ferveur, de l'onction, de la tendresse, du mysticisme dans sa piété. A de certains moments, il invoque Dieu dans la langue de saint Augustin et de saint Jérôme.

Lisez plutôt :

« Les riches et les puissants croient qu'on est misérable et hors du monde quand on ne rit pas comme eux ; mais ce sont eux qui, vivant loin de la nature, vivent hors du monde. Ils vous trouveraient, ô éternelle beauté ! toujours ancienne et toujours nouvelle ; ô vie pure et bienheureuse de tous ceux qui vivent véritablement, s'ils vous cherchaient seulement au dedans d'eux-mêmes.

« Cependant qui ne vous voit pas n'a rien vu ; qui ne vous goûte point n'a jamais rien senti ; il est comme s'il n'était pas ; et sa vie entière n'est qu'un songe malheureux. Moi-même, ô mon Dieu ! égaré par une éducation trompeuse, j'ai cherché un vain bonheur dans les systèmes des sciences, dans les armes, dans la faveur des grands, quelquefois dans de frivoles et dangereux plaisirs. Dans toutes ces agitations, je courais après le malheur, tandis que le bonheur était auprès de moi.... Je n'ai cessé d'être heureux que quand j'ai cessé de me fier à vous. O mon Dieu ! donnez à ces travaux d'un homme, je ne dis pas la durée ou l'esprit de vie, mais la fraîcheur du moindre de vos ouvrages ! que leurs grâces divines passent dans mes écrits et ramènent mon siècle à vous, comme elle m'y ont ramené moi-même ! contre vous toute puissance est faiblesse ; avec vous toute faiblesse devient puissance. Quand les rudes aquilons ont ravagé la terre, vous appelez le plus faible des vents ; à votre voix, le zéphyr souffle, la verdure renaît, les douces primevères et les humbles violettes colorent d'or et de pourpre le sein des noirs rochers. »

Malheureusement, quand il raisonne, il cède aux préjugés du temps, et parle parfois de tolérance avec une singulière intolérance. Néanmoins il a rempli une mission divine, et l'Église elle-même lui doit de la reconnaissance. Quelle fut donc son œuvre religieuse ? Il a remis la Providence dans la création et, mieux encore que Rousseau, l'âme immatérielle dans la poitrine de l'homme. On regrette seulement qu'à force de vouloir justifier les voies de la Providence et pénétrer ses secrets insondables, il descende dans l'interprétation des lois de la nature à des explications si minutieuses, si problématiques, si conjecturales et parfois si méchantes, qu'il fournit, comme Rousseau, des armes au scepticisme en le combattant. Quoi qu'on fasse, il y aura toujours des mystères pour nous dans la nature. Mais le dix-huitième siècle, bien différent du grand siècle qui, par la voix de Bossuet et de Pascal, foudroyait l'orgueil humain en lui faisant mesurer la distance de son néant à l'infini, le dix-huitième siècle avait perdu le sentiment de la grandeur de Dieu et ne songeait qu'à satisfaire l'orgueilleuse raison de l'homme. Qu'en est-il résulté ? C'est que Bernardin n'a pas compris la sublimité du plan divin de la création et qu'il s'est émietté dans les détails. Bernardin de Saint-Pierre n'avait point le génie synthétique et il n'a pas su coordonner les matériaux d'un vaste ouvrage sur les analogies du monde physique et du monde moral. Il n'a laissé que des fragments. *Les Études de la Nature*, faibles par l'ensemble, n'ont d'autre valeur que celle de la poésie, poésie admirable sans doute, parce que l'écrivain y a mis son âme et qu'il est un grand peintre ; mais que de beautés de sentiment et de pensée il a laissées dans l'ombre ! Il a donné au complément de ses études le nom d'*Harmonies* qu'un autre poète a fait oublier. Lisez, en sortant de la lecture des *Harmonies* de Bernardin de Saint-Pierre, une *harmonie* de Lamartine : *l'Infini dans les cieux*, par exemple, et vous sentirez combien deux esprits de la même famille diffèrent entre eux par l'élévation de l'âme et du génie, et vous sentirez aussi combien notre siècle, malgré ses misères, est plus grand que le siècle de Voltaire et de Rousseau.

Le tort de Bernardin de Saint-Pierre, c'est d'avoir voulu mêler la science à la poésie. Partout il veut analyser, disserter, conclure, innover surtout : c'était l'esprit du temps. Décrire un paysage ou faire un tableau de mœurs, ce n'était pas assez : il fallait y appliquer une philosophie ou une politique. C'est ainsi

que Bernardin cherche à faire sortir des harmonies de la nature toutes les lois du monde moral et le gouvernement même de la société. Il faut qu'il légifère et qu'il raisonne jusque dans l'expression des sentiments les plus naïfs, et que les descriptions se convertissent en dissertations. Le philosophe qui d'ailleurs n'a rien de bien nouveau à nous apprendre nous gâte le poète.

La gloire de Bernardin, c'est d'avoir perfectionné le côté pittoresque du style de Jean-Jacques. Napoléon l'a bien caractérisé en lui disant : *Votre plume est un pinceau*. C'est un pinceau délicat, aimable, gracieux et sensible. Aucun de ses devanciers ne l'égale dans la description des objets de la nature. Le dix-septième siècle, quoique si essentiellement littéraire, n'était pas descriptif. Il savait analyser les sentiments de l'âme, mais il s'est confiné dans la sphère dramatique. Et quand il touchait la lyre ou qu'il embouchait la trompette, c'était pour chanter Dieu ou pour chanter la guerre. Boileau n'a peint la nature qu'une fois en passant : il craignait trop de *faire dire aux échos des sottises champêtres*. La Fontaine était un enfant de la nature, mais il était trop distrait : il ne connaissait que Château-Thierry, son lieu natal, où la nature, pour être plus grande qu'à Paris, ne l'était pas assez pour attirer beaucoup ses regards. C'est par distraction, en quelque sorte, qu'il fait trotter le lapin *parmi le thym et la rosée*. Le fabuliste n'a observé attentivement que la nature animale, et encore derrière l'animal ne voit-il que l'homme. Fénelon avait un pinceau ; mais il suivait les modèles de la Grèce et négligeait l'original pour la copie. Les poètes bucoliques imitaient l'Italie et l'Espagne, et, depuis d'Urfé jusqu'à Florian, on ne trouve, dans les scènes idylliques que des pâtres de fantaisie parlant le langage de la galanterie moderne. Les anciens, et parmi eux Théocrite et Virgile, ont senti la nature et l'ont exprimée avec un grand charme d'expression, mais les tapis de verdure étaient couverts du brillant manteau de la mythologie. Ce n'était point la vérité. J.-J. Rousseau, le premier, a peint la nature au naturel, si je puis dire, non à la manière de Saint-Lambert et de Delille, qui ne la voyaient qu'en gens du monde, avec la prétention de l'embellir, au soleil des lustres, mais la nature vivante, qui, pour plaire, n'a besoin que d'elle-même et d'un cœur sensible ouvert à ses pures émanations. Seulement Rousseau, qui n'a peint que les paysages de Suisse et de Savoie, voyait moins les objets en eux-mêmes qu'il ne les voyait dans son âme. Le peintre se met toujours au-devant du tableau.

C'est la peinture subjective. Bernardin a introduit dans la description de la nature une double nouveauté : la première, c'est d'avoir vu les objets en eux-mêmes, tels qu'ils sont, et d'y avoir mis son idéal, sans sortir de la réalité. Il est précis, il est exact comme la science, sans cesser d'être poétique. C'est là ce qui le distingue de Buffon, qui a de plus grandes vues, mais à qui le sentiment vrai fait défaut. Il y a une autre différence capitale dans leurs procédés : c'est que l'un généralise les objets et que l'autre les individualise. C'est ainsi que Buffon décrira la rose, et Bernardin vous montrera *une* rose : « Lorsque, sortant des fentes d'un rocher humide, elle brille sur sa propre verdure, lorsque le zéphyr la balance sur sa tige hérissée d'épines, que l'aurore l'a couverte de pleurs, quelquefois une cantharide, nichée dans sa corolle, en relève le carmin par son vert d'émeraude. C'est alors que cette fleur semble nous dire que, symbole du plaisir par son charme et sa rapidité, elle porte comme lui son danger autour d'elle et le repentir dans son sein. » Voilà comment Bernardin peint la fleur dans sa nature et son langage ; voilà le tableau, voilà le sentiment, voilà l'idée, voilà le moraliste et voilà le poète. Son pinceau harmonieux et suave arrête les contours de l'objet avant d'en marquer les couleurs. La correction du dessin, la vérité du coloris, l'idéal de l'artiste : telles sont les qualités du peintre. La différence de procédé entre Bernardin et Buffon annonce aussitôt la différence du style et de la langue. Buffon emploie des termes généraux d'où résulte la noblesse du style. Bernardin emploie les termes particuliers, le mot de la chose relevé par la poésie de la chose, le mot direct ou figuré, mais toujours simple et sans emphase, *ce familier pittoresque*, en un mot, dont Rousseau avait offert le premier modèle dans quelques pages des *Confessions*, mais que Bernardin a perfectionné en l'appliquant à tous ses tableaux, et particulièrement dans son admirable poème de *Paul et Virginie*. C'est la prose poétique par excellence, la prose fénélonienne, mais plus originale, plus concrète, plus naturellement colorée, plus émue, plus fraîche, plus gracieuse encore. *Paul et Virginie*, c'est un idéal de simplicité, de naïveté, de délicatesse, de sensibilité, d'harmonie et de grâce, que n'ont atteint, dans la pastorale, ni Théocrite, ni Virgile. Cette langue n'est pas du dix-septième siècle, elle lui est supérieure, non pas comme modèle, mais comme poésie, comme expression des scènes de la nature, des sentiments tendres et des détails familiers de la vie. La langue

du grand siècle est trop pompeuse, trop sévère et surtout trop abstraite pour se prêter à cette simplicité charmante. Il faut remonter à Amyot et à Montaigne, à Amyot surtout, le traducteur et presque le créateur de *Daphnis et Chloé*, pour retrouver le premier type de cette langue. Qui n'a lu *Paul et Virginie*, le plus immortel et le plus pur des romans intimes ? Et qui a pu le lire sans verser des larmes sur la destinée si malheureuse et si touchante de ces deux êtres imaginaires qui sont bien de la famille humaine, car ils sont plus vivants que nous-mêmes ! Quand les larmes coulent, on ne demande pas si le poète a saisi l'accent de la nature. L'auteur est resté si étranger à son œuvre à force de s'identifier avec elle, qu'on ne songe pas à lui durant la lecture. C'est quand l'eau du cœur est tombée sur la dernière page qu'on se demande si c'est une fiction ou une histoire réelle. L'esprit dit fiction, le cœur dit histoire, et on reste frappé d'admiration devant cet art suprême (1).

Pour peindre ainsi l'innocence et la vertu avec des couleurs si primitives dans un siècle si corrompu et si raffiné, il fallait, sans doute, un talent immense, mais il fallait aussi que la scène fût en dehors de la société civilisée, dans l'état de la nature en quelque sorte. C'est pourquoi Bernardin — et cette seconde innovation n'est pas moins heureuse que la première — a choisi le sol vierge des tropiques, les mornes de l'île de France, les vastes forêts infréquentées qui n'avaient encore abrité que les oiseaux du ciel et les animaux sauvages, et qu'aucun poète jusque-là n'avait chantées. Il a étendu ainsi l'horizon de la pensée et de l'art, et créé un nouveau monde d'images, de sentiments et d'idées, qui sera fécondé par les grands poètes de notre âge, par les grands peintres de la nature orientale, Chateaubriand et Lamartine.

Tacite a décrit les mœurs pures des vieux Germains, nos ancêtres, pour les opposer aux mœurs corrompues des Romains de son temps. Bernardin fit de même en composant *Paul et Virginie*, et c'est d'un cœur blessé et dégoûté des hommes qu'est sorti ce roman virginal. Qui s'en douterait ! Cet homme sensible et rêveur, qui fuyait ses contemporains pour vivre dans la solitude, comme Rousseau, dont il avait su conquérir l'amitié et dont

(1) On ne regrette qu'une chose : c'est la manie raisonneuse du vieillard théophilanthrope qui raconte l'histoire de Paul et de Virginie et cet étrange sacrifice au *Code de la nature* qui amène la mort de l'héroïne.

les entretiens si utiles pour son talent, devaient être funestes à son caractère, on regrette qu'il n'ait pas été aussi aimable dans sa vie que dans ses écrits, et qu'il ait caché aussi trop d'égoïsme et d'orgueil sous ses hautes maximes de philanthropie, de vertu, de religion. Celui-ci, on peut le dire, était né avec de bons instincts ; et si ce grand écrivain ne fut pas un vrai grand homme, c'est la faute, non de la société et de la civilisation que maudissait Rousseau, mais c'est la faute de son époque bien plus que la sienne. Aigri par les malheurs et les contrariétés de sa vie, il ne pouvait faire un pas dans Paris sans rencontrer quelque déboire. Repoussé par les philosophes, ennemis de ses doctrines, aimant trop la gloire pour n'être pas tenté de courtiser la fortune, il s'était fait ouvrir les salons par ses *Études sur la Nature*. Pour sonder l'opinion de la société parisienne, il demanda et obtint la faveur d'une lecture de *Paul et Virginie* chez Mme Necker. Quel fut l'accueil fait à ce chef-d'œuvre ? Les premières pages furent écoutées en silence. Ces belles descriptions d'une si riche nature avaient l'attrait de la nouveauté. Mais bientôt, au récit de ces amours innocentes et naïves, on vit bâiller le grave Thomas ; M. de Buffon regarda à sa montre et réclama sa voiture ; le bruit des conversations couvrit la voix du lecteur.

M. Necker accorda quelques éloges par convenance. Bernardin de Saint-Pierre sortit de là découragé, doutant de lui-même et prêt à jeter au feu ces pages dédaignées. Un de ses amis, le peintre Vernet, se fit lire l'ouvrage et le trouva sublime. Ces deux hommes étaient faits pour se comprendre. Ils tenaient tous deux un pinceau ; mais celui du premier était une plume : pouvaient-ils se jalouser ?

Bernardin de Saint-Pierre dut battre bien des fois le pavé de Paris avant de rencontrer un éditeur. C'est l'histoire des *Méditations poétiques* dans les premières années de la Restauration. Les éditeurs n'aiment un livre que quand il a le son de l'or. C'est leur métier ; mais ils oublient trop souvent qu'un genre à la mode finit par s'user comme tout ce qui est de mode, et que le nouveau, en dépit même du beau, a son jour de triomphe. Qu'est-ce donc quand à la nouveauté se joint la beauté ? *Paul et Virginie* obtint, dès son apparition, un merveilleux succès de popularité. On cherchait un idéal en dehors des réalités connues ; on rêvait d'un âge d'or. On le trouvait dans cette simplicité de mœurs et dans cette riante nature, en ce pays lointain. On s'oubliait soi-même pour vivre avec ces personnages qui

formaient un si admirable contraste avec tout ce qu'on voyait autour de soi : c'était une bien douce chose au milieu des amertumes du présent !

Bernardin entra, en triomphateur, à l'Académie française. Mais qu'il en coûte d'avoir du génie ! Pardonnons à ces grands esprits quand ils n'ont pas travaillé à corrompre, mais à élever l'âme et l'imagination des hommes, pardonnons-leur de n'avoir pas les qualités du vulgaire. Ils n'ont de commun avec nous que leurs défauts, et ils ont du moins pour excuse leurs malheurs, les persécutions de l'envie, les dédains de la médiocrité et la gloire qu'ils apportent au monde (1).

(1) Bernardin qui eut une heureuse vieillesse dans une délicieuse campagne, avec une jeune épouse charmante, ornement et consolation de son doux foyer, a écrit un mot à sa femme qui montre bien qu'il était bon et sincère.

« Tu sais, » dit-il, en parlant de Napoléon, « tu sais qu'il vient de battre les Russes et qu'il est à leur poursuite... Hier, j'ai lu un trait qui m'a fait plaisir. Deux jours avant la bataille d'Eylau, il était logé à deux lieues de là, dans un village. Il occupait la maison du ministre, située à mi-côte, et il avait couché dans sa bibliothèque. Il y avait sur sa table un livre des amis. Quand il fut parti, le ministre y trouva écrit de la main de l'empereur : « Heureux asile de la tranquillité, pourquoi es-tu si voisin du théâtre des horreurs de la guerre ? » Ne semble-t-il pas qu'il pensait à notre Eragny ? S'il t'y avait vue avec notre chère famille, *crois-tu qu'il eût donné la bataille ?* »

Lamartine, intimement lié avec Aimé Martin, le disciple de Bernardin de Saint-Pierre, décrit ainsi le groupe de famille d'Éragny, sur les bords de l'Oise :

« C'était un ravissant spectacle que celui de ce vieillard encore vert et beau dictant ses notes à ce disciple, de cette femme belle comme un souvenir ressuscité des bananiers de l'Ile de France sur le tombeau de Virginie, prenant quelquefois la plume pour achever les peintures de son mari, et de ces charmants enfants (que Bernardin avait eus de son premier mariage avec Mlle Didot et qui s'appelaient Paul et Virginie) jouant entre eux, tandis que le pieux disciple contemplait cette scène de famille et écrivait gravement les dernières inspirations dictées par le maître.

« Ainsi se passaient les années de ce couple accompli d'Éragny ; harmonie suprême de la nature dont la vie de Bernardin de Saint-Pierre offrait l'image en la dépeignant pour les autres ; dans laquelle la belle vieillesse réfléchissait et dictait, la jeunesse sérieuse écoutait et écrivait, l'amour docile admirait et vénérait, et l'enfance heureuse folâtrait, ne sachant lequel il fallait aimer comme un père, comme un frère, comme une sœur ou comme une mère sur la tombe d'une autre mère ! Voilà les matinées d'Éragny. »

CHAPITRE II.

Poésie descriptive, élégiaque et satirique.

Saint-Lambert — Delille — Malfilâtre — Gilbert.

I.

Il était temps que le sentiment religieux vînt rendre la vie aux descriptions de la nature.

A force de prêcher le matérialisme, on en était venu à éteindre tout sentiment poétique. L'âme se désintéressait d'elle-même, et la nature n'était plus qu'un cadavre pour ceux qui l'interrogeaient sans y chercher la marque du divin ouvrier. On disséqua ce cadavre, et l'on crut, par ces froides analyses, avoir inventé un nouveau genre : *le genre descriptif*. On n'avait fait que montrer l'impuissance de la philosophie matérialiste et sceptique à tirer l'étincelle sacrée de la cendre des croyances. *Les Saisons* de Saint-Lambert (1) ne sont pas l'œuvre d'un poète : c'est l'œuvre d'un homme du monde qui prend la nature pour un texte de galanterie raffinée où il introduit des scènes de boudoir parfois très indécentes. Ce qui lui manque le plus, c'est ce qu'il devrait avoir avant tout : le sentiment de la nature. Dans ses vers, la nature est un salon : elle a pour soleil un lustre, pour verdure un tapis brodé, et le printemps n'est semé que de fleurs artificielles. Jamais Saint-Lambert ne converse avec la solitude, parce qu'elle ne dit rien à son âme. Il ne voit dans les saisons qu'un roman frivole. Quand l'auteur est sérieux, c'est qu'il imite Thomson ou Lucrèce, pour décrire l'automne et l'hiver. S'il

(1) Henri François, marquis DE SAINT-LAMBERT, né en 1717 à Vézelise en Lorraine, est mort en 1803. Outre les *Saisons*, il a écrit des *Poésies fugitives*, des *Fables orientales*, un petit poème : *le Matin et le Soir*, des *Contes* en prose, des Mémoires sur Bolingbroke, et le *Catéchisme universel*, code de matérialisme inspiré par Helvétius.

peint parfois l'été avec des couleurs vraies, c'est encore le poète anglais qui l'inspire. Voltaire a loué *les Saisons*, sans doute pour faire sa cour à ce grand seigneur et par échange de galanterie. La vérité, la voici :

> Saint-Lambert, noble auteur dont la muse pédante
> Fait des vers tant vantés par Voltaire qu'il vante.
> (Gilbert, *le Dix-huitième siècle.*)

Saint-Lambert est un versificateur, généralement aussi froid que monotone. Si son style brille parfois, il n'a que le reflet des bougies sur un salon doré. Les *Saisons* n'ont dû leur succès qu'à l'empire de la mode et surtout à la position sociale de l'écrivain. Aujourd'hui on ne lit plus que dans les cours de littérature quelques rares fragments de ce poème, et l'on n'en a retenu qu'un vers :

> Et la foudre en grondant roule dans l'étendue.

Saint-Lambert donna la vogue au genre descriptif : c'est lui qui provoqua ce déluge de vers plus ou moins élégants, mais où l'on peignit la nature sans la comprendre : *les Fastes* de Lemierre, *les Mois* de Roucher, *l'Agriculture* de Rosset et enfin *les Jardins* de Delille, qui devint le chef de l'école descriptive.

II.

Ce grand versificateur passa pendant cinquante ans pour un grand poète. Abbé sans prêtrise, mais non sans abbaye, Delille (1) fit des vers sur la nature qu'il ne connaissait pas pour ceux qui s'étaient épris d'elle sans la connaître. Comme ses lecteurs et comme Saint-Lambert, il ne la voyait qu'à travers les fenêtres des salons. Il débuta par la traduction des *Géorgiques*. C'est le chef-d'œuvre de la traduction en vers. L'interprète se rapproche

(1) DELILLE (*l'abbé Jacques*), né en 1738, près de Clermont en Auvergne, est mort en 1813. Il fut professeur d'humanités, puis occupa la chaire de poésie latine au Collège de France, qu'il reprit en 1802, après avoir passé quelques années sur la terre étrangère, victime de la Révolution qui l'avait ruiné. Outre les œuvres dont nous parlons ici, il a composé un poème sur la *Conversation* ; un poème sur la *Vieillesse* qu'il n'a pas achevé et auquel il travaillait à la fin de sa vie ; des *Poésies fugitives* ; une traduction en vers de l'*Énéide* et du *Paradis perdu* ; puis une traduction posthume de l'*Essai sur l'Homme* de Pope.

de son modèle autant qu'une copie dans une langue différente peut se rapprocher de l'original. Mais il prouva dès lors que, s'il possédait tous les secrets de la versification, il n'avait pas plus de sensibilité que de puissance inventive. C'est un Virgile enjolivé qu'il nous donne : on applaudit le talent, mais l'âme a disparu sous la draperie du vers. Dans toutes ses œuvres : les *Jardins*, l'*Homme des champs*, l'*Imagination*, les *Trois règnes de la nature*, on admire les tours de force de l'artiste qui parvient par la périphrase à exprimer avec une singulière élégance des détails techniques et des idées abstraites complètement étrangères à la poésie. Mais il n'est que l'homme du détail : l'ensemble ne se fait point sentir. De ces vers harmonieux et brillants il ne sort jamais d'émotion pénétrante, même quand l'auteur déplore dans le poème de la *Pitié* les malheurs des royales victimes immolées aux fureurs populaires. Était-ce l'âme qui manquait à ce versificateur accompli ? Non, je n'en veux pour preuve que son *Dithyrambe sur l'Immortalité* commandé pour la fête de l'*Être suprême* et où il montrait, lui royaliste engagé dans les liens du sacerdoce, un amour de la liberté et une haine de la tyrannie qu'on sent vibrer en quelques vers inspirés par la répulsion secrète que soulevait en lui la Terreur (1).

Il ne lui a manqué que le génie, car le caractère était à la hauteur du talent. Fidèle aux Bourbons qu'il avait servis, jamais Napoléon n'obtint de lui un grain d'encens. Et il fut aussi insensible à l'appât des honneurs qu'à celui des richesses. Ce courtisan des Muses ne courtisait pas la fortune. Il était tout à son art. L'art était grand ; mais il a fait sentir la différence entre lui et l'inspiration vraie, entre la versification et la poésie. L'école descriptive moderne cependant a tort de le tenir en mésestime. Si les procédés diffèrent, la tendance est la même : le sacrifice du sentiment à la couleur, l'indifférence de la beauté foncière et le triomphe des jeux de la forme.

(1) Oui, vous qui de l'Olympe usurpant le tonnerre,
Des éternelles lois renversez les autels ;
Lâches oppresseurs de la terre,
Tremblez, vous êtes immortels.

Et vous, vous du malheur victimes passagères,
Sur qui veillent d'un Dieu les regards paternels,
Voyageurs d'un moment aux terres étrangères,
Consolez-vous, vous êtes immortels !

L'œuvre de Delille qu'on aime le plus à relire est la traduction des *Géorgiques*, parce qu'elle a gardé un reflet de la poésie virgilienne.

III.

Un autre traducteur de Virgile, d'un talent spontané et gracieux, qui promettait un grand poète et qui pouvait le devenir en vivant, comme il faisait, loin des salons, Malfilâtre mourut de misère et de faim avant d'atteindre la renommée. Gilbert a dit de lui :

La faim mit au tombeau Malfilâtre ignoré.

C'est une gloire posthume qui méritait d'être connue. Il avait une belle langue, simple et vive, naïve et sentie. On en peut juger par sa traduction du *Super flumina*, un des chefs-d'œuvre de la poésie élégiaque. Il est mort à trente-quatre ans, digne d'être pleuré par les muses. S'il n'était mort que pour avoir soustrait son génie naissant à l'atmosphère des salons, on aurait à maudire ; mais, hélas ! Malfilâtre, comme Millevoye, comme Hégésippe Moreau, fut tué, dit-on, par le désordre de sa vie.... Il aurait vécu peut-être, s'il avait échappé à la misère.

Quoi qu'il en soit, vous avez vu ce siècle où triomphait Voltaire et que moralisait Rousseau. On comprend qu'il ait eu besoin de réclamer la tolérance. Mais si l'histoire peut se montrer indulgente dans le domaine des sentiments et des idées, elle a le droit d'être sévère sur le terrain des mœurs.

IV.

N'y a-t-il donc personne qui ose flétrir la dépravation du temps ? Le dix-huitième siècle n'aura-t-il pas son Juvénal ? Il le trouva dans Gilbert (1), et vous savez quel fut son sort.

(1) GILBERT (*Nicolas Joseph Laurent*), né en 1751, à Fontenoy-le-Château (Vosges), est mort en 1780. A la suite d'une chute de cheval, on le transporta à l'Hôtel-Dieu, où il fut trépané. Dans son délire, il avala la clef de son secrétaire et mourut le lendemain, à l'âge de 29 ans. Son élégie fut écrite huit jours avant sa mort.

Comme Malfilâtre, il mourut sur la paille d'un hôpital, à la fleur de ses années, et le monde n'oubliera pas son dernier soupir. L'élégie de Gilbert mourant à l'Hôtel-Dieu, c'est comme le chant du cygne de la vertu au dix-huitième siècle. Gilbert était poète. La nature lui avait donné tout ce qui fait le génie de l'expression : la verve, l'énergie et l'éclat. Mais sa muse était trop inégale et trop emportée pour plaire à son époque. Sa famille était pauvre et s'était épuisée pour son éducation. Il espérait trouver à Paris la fortune et la gloire, et prit part aux concours de l'Académie ; mais il était trop religieux pour le docte corps où régnait le parti philosophique. Il ne trouvait que dédain dans le camp de ses adversaires et indifférence parmi ceux dont il se constituait le défenseur. Dans un accès de sainte et légitime colère, Gilbert jeta son anathème d'honnête homme et de poète à son siècle. Il fut exagéré sans doute. Est-on poète et surtout satirique sans hyperbole ? La vérité pour Gilbert était dans l'exagération. Il ne pouvait nier les talents de Voltaire. Sa satire était dirigée contre l'école poétique du maître qui avait tari la source de toute inspiration sérieuse. Quant au maître lui-même, il en signalait habilement les défauts et mettait le doigt sur la plaie en flagellant l'élégante monotonie de ses sonores alexandrins. Dans son *Dix-huitième siècle*, il s'attaque surtout à la décadence littéraire. Dans son *Apologie*, c'est contre les mœurs du siècle qu'il lance ses traits vengeurs, et ses ennemis, qui sont ceux de la morale, tombent écrasés sous la vigueur de ses coups. Nous le savons, l'accent est un peu déclamatoire, le goût pourrait être plus sûr et la langue d'une pureté plus parfaite. Mais qu'importent des négligences et des défauts dont le poète se serait corrigé plus tard. Tout s'efface ici devant la vertueuse indignation du poète. On est heureux que la Némésis du dix-huitième siècle se soit incarnée dans l'âme de Gilbert ; et quand on songe à sa fin, saisi de pitié, on serait inconsolable, si l'impartiale postérité ne s'était point chargée du soin de sa vengeance.

Toutefois, il faut le dire, les rancunes de la vanité blessée avaient autant de part que la morale dans les emportements de Gilbert, et c'est sur son lit de mort, au seuil de l'éternité, que le poète a trouvé la résignation chrétienne avec la vertu du pardon.

CHAPITRE III.

LES POÈTES-PROSATEURS.

Florian — Thomas — Marmontel — La Harpe — Chamfort.

I.

Florian (1), que Voltaire allié à sa famille nommait *Florianet*, pour sa gentillesse, procède moins du génie de l'esprit que de celui du cœur. Quelle que fût sur lui, dans sa jeunesse, l'influence de Voltaire, il fut entraîné par Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre vers la poésie sentimentale qui plaisait d'autant plus qu'elle tranchait davantage avec les mœurs du temps. Florian était né avec d'assez heureuses dispositions pour être le poète de la grâce ; mais il n'avait ni assez d'imagination ni assez d'âme pour s'emparer puissamment de son siècle. Il se contenta de charmer par l'attrait de récits ingénieux ou touchants, de délicates et gracieuses peintures, un double caractère de sensibilité et de malice où l'on sent plus de calcul que d'expansion et un effet d'art plus que l'expression de la vraie nature. Il a beaucoup étudié l'Italie et surtout l'Espagne, patrie de sa mère. A l'une il a emprunté la pastorale et les Arlequinades ; à l'autre la pastorale encore, la satire et l'héroïsme d'un de ses grands hommes. Il a abordé successivement les différentes formes du récit, depuis la Nouvelle jusqu'au poème. *Galatée* et *Estelle* ont eu leur succès romanesque dans ce monde des bergers de

(1) Jean-Pierre CLARIS de FLORIAN, né en 1755 au château de Florian dans les Cévennes, est mort en 1794. Outre les œuvres dont nous parlons, il a écrit les comédies suivantes : les *Deux billets*, le *Bon ménage*, le *Bon père*, la *Bonne mère*, *Jeannot et Colin*, les *Jumeaux de Bergame*. — *Blanche et Vermeille*, pastorale en 2 actes. — *Éloge de Louis XII* — *Ruth*, églogue couronnée par l'Académie — *Eliézer et Nephtali* — *Mélanges de poésie et de littérature* — *Six nouvelles* — *Nouvelles nouvelles* — Lettres à Boissy d'Anglas. — *La jeunesse de Florian* ou *Mémoires d'un jeune espagnol*, ouvrage posthume. On lui attribue aussi *Henriette Stuart*, traduite de l'anglais. On lui doit enfin un excellent *Précis sur les Mores* en tête de *Gonzalve de Cordoue*.

fantaisie avec lesquels aimait à vivre l'imagination de cette époque. La poésie idyllique avait été mise en vogue par Léonard et Berquin, disciples de Gessner (1). Léonard avait déjà senti le besoin de traduire l'idylle sous la forme du roman. L'exemple de Sannazar en Italie et de d'Urfé en France était fait pour séduire la muse de Florian. Le roman commençait à s'emparer, plus que tous les autres genres, de la faveur publique.

Florian suivit aussi les traces de Gessner, mais il imita surtout Cervantès dans *Galatée* dont le quatrième livre seul est original. *Estelle*, avec ses jolies romances, si populaires alors, est de l'invention du poète français. Langage toujours aimable auquel on voudrait moins de mollesse. On a dit avec raison qu'il manquait un *loup* dans les bergeries de Florian. On ne se douterait vraiment pas qu'on est en présence d'un capitaine de dragons. Il devait être mieux sur son terrain dans *Numa Pompilius* et *Gonzalve de Cordoue* ; mais l'auteur a trop obéi à l'idéal de sentimentalité de son époque pour s'imprégner de la couleur historique. *Numa* a des anachronismes qui enlèvent toute illusion. N'est-ce pas dépasser toute vraisemblance que d'introduire dans ce poème le personnage de Zoroastre, le grand mage de la Perse, et de le faire présider au berceau de la religion romaine, en faisant jouer à sa fille le rôle de la nymphe Égérie ? Après cela, *Numa* est l'école des vertus gouvernementales, avec je ne sais quelle teinte fénélonienne. Car Florian, pour la manière comme pour le fond des choses, a le malheur de rappeler toujours quelqu'un de ses devanciers. Dans son

(1) LÉONARD (*Nicolas Germain*), né à la Guadeloupe en 1744, mort à Nantes en 1793, publia des *Idylles morales* pleines de grâce et de mélancolie. Il fut envoyé comme secrétaire de légation à Liège, où il écrivit un roman, sous ce titre : *Lettres de deux amants de Lyon* (1773). On a de lui encore un *Voyage aux Antilles*, un poème des *Saisons* et des romans pastoraux. Il s'était nourri de Tibulle et de Properce autant que de Gessner, mais il était pur et tendre comme ce dernier.

— BERQUIN (*Arnaud*), né à Bordeaux vers 1749, est mort à Paris en 1791. Poète idyllique d'abord, il a entrepris ensuite une série d'ouvrages destinés à instruire et amuser les enfants. Les principaux ont pour titre : l'*Ami des enfants*, *Lectures pour les enfants*, l'*Ami de l'adolescence*, le *Petit Grandisson*, *Bibliothèque des villages*, le *Livre des familles*. Rien de plus simple ni de plus agréable, et la morale en est parfaite. Il serait bien à désirer qu'on écrivît beaucoup d'œuvres de ce genre pour nourrir l'esprit et le cœur des enfants.

second poème, il semble, comme on l'a observé, continuer La Calprenède et Mlle de Scudéry, avec plus d'art seulement. L'œuvre eût gagné à se conformer davantage aux données générales de l'histoire qui fait de Gonzalve un type de générosité et de bravoure, sans en faire précisément un héros de tendresse. Mais ne cherchons pas ici l'énergie : de Florian on ne pouvait attendre que des fleurs. Il donna aussi une imitation de *Don Quichotte* où se change en sourire l'exhilarante gaîté que provoquent les mésaventures du chevalier de la Manche.

Tout cela est fait avec mesure, dans un ton de douceur et d'humanité, avec une pureté morale, un parfum d'honnêteté qui se répand jusque sur les contes les plus légers et qui annonce la fréquentation d'une société où la vertu n'était pas un vain nom.

On n'y voulait que des plaisirs décents. Dans son théâtre, Florian humanisa le personnage d'Arlequin qui conserva sa balourdise, mais devint un homme de bonne compagnie, plein d'une bonhomie si piquante. Le poète aimait la comédie. Il n'y renonça que pour plaire au duc de Penthièvre dans la maison duquel il fut tour à tour page et gentilhomme, distributeur des bienfaits de ce prince, digne héritier des fils légitimés de Louis XIV. Il était à bonne école pour apprendre à donner des leçons de morale. Les genres qu'il a cultivés, poèmes et comédies, sont passés de mode. Ses *Nouvelles* toutefois méritent d'être conservées : nulle part le poète n'a mieux saisi la vérité du cœur humain. Mais ce qui restera surtout, ce sont ses *Fables* où il occupe le premier rang après La Fontaine. Sa manière de conter, si agréable qu'elle soit, n'approche pas de l'originalité ni de la perfection poétique du Bonhomme, si naïvement rempli et si maître tout à la fois de son sujet. Florian, toujours fin et délicat, ne raconte qu'en vue de la moralité qu'il veut mettre en lumière. Ses traits n'atteignent que les petits travers qu'un homme du monde voit de surface, sans pénétrer à fond dans les mobiles secrets de notre nature. Mais la morale, si habilement amenée, est plus pure, plus consolante, plus bienfaisante et plus profitable à la jeunesse que celle de La Fontaine.

Florian entra à l'Académie en 1788. Il n'en jouit guère. En 1793, emprisonné pour ses relations avec le duc de Penthièvre, il ne sortit de prison que le 9 Thermidor. Sa santé en fut si altérée qu'il mourut l'année suivante dans sa 39e année.

II.

Une fois l'Académie débarrassée de l'éternel panégyrique de Louis XIV, on mit au concours l'éloge des grands hommes. Alors on vit entrer dans l'arène des écrivains d'un talent supérieur en prose et en vers : les Thomas, les Marmontel, les La Harpe, les Chamfort.

Thomas (1) fut le premier et créa un type d'éloquence académique auquel on n'a pu faire qu'un reproche : l'*emphase*. Ce défaut du style solennel qui consiste ordinairement dans la disproportion entre le ton et le sujet provient le plus souvent d'un défaut de sincérité et d'une prétention au sublime d'où naissent l'accent déclamatoire et cette pompe uniforme qui, même dans la perfection de la phrase, plaît moins que la simplicité nue, parce qu'elle produit en nous la fatigue. En Thomas, vous ne trouverez que des sentiments sincères ; mais le langage est trop artificiel. Son défaut résulte de l'élévation même. On peut dire des sujets ce que Lamartine a dit des mots : ils ne sont pas ce qu'ils sont, ils sont ce qu'on les fait. Dès sa première jeunesse, Thomas, élève des Jésuites, apprit l'art d'embellir et d'amplifier avec élégance. L'élévation naturelle de son âme et son imagination plus brillante que créatrice le portèrent instinctivement à la pompe du langage. Comme Buffon, cet homme sorti de la bourgeoisie, s'était formé un idéal de noblesse et de grandeur. Sa pensée habitait la région des idées générales. Deux choses lui ont manqué pour éviter l'emphase : s'exprimer lui-même, et entrer à fond dans le caractère des personnages de l'histoire. S'il avait porté son éloquence uniquement dans la critique, il est à penser qu'il eût été plus simple et plus varié. Je n'en veux pour preuve que son ***Éloge de Descartes*** et son ***Essai sur les éloges*** où il est moins tendu, parce que son sujet le force à juger. Ailleurs il s'est fait une loi d'admirer. Non pas qu'il s'abandonne

(1) THOMAS (*Antoine Léonard*), né à Clermont-Ferrand en 1732, est mort en 1785. Il remporta cinq fois le prix d'éloquence à l'Académie française pour ses *Éloges* du maréchal de Saxe, de d'Aguesseau, de Duguay-Trouin, de Sully, de Descartes, et il obtint le prix de poésie pour son *Ode sur le Temps*. Outre les œuvres dont nous parlons dans cette notice, il a écrit un *Essai sur les femmes* et il a laissé une correspondance bien précieuse. Son épopée sur Pierre le Grand : la *Pétréide* devait avoir douze chants ; le poète n'en a achevé que six.

au lyrisme laudatif : sa nature grave, son esprit imposant, son génie stoïque ne s'accommode pas de l'hyperbolisme du sentiment. C'est une âme antique, un disciple de Marc-Aurèle fourvoyé au milieu d'un siècle de raffinement et de licence. On sent qu'il étouffe dans cette atmosphère corrompue ; et, en cherchant à y échapper, il s'élève au-dessus, non de son sujet, mais de son époque contre laquelle il proteste à sa manière, malgré ses sympathies pour les encyclopédistes. On comprend que Voltaire plaisante et devant cette éloquence s'écrie : c'est du *galithomas*. Le jour et la nuit ne diffèrent pas plus que Thomas et Voltaire. Les grands hommes dont l'orateur a entrepris l'éloge sont trop en dehors du courant d'idées de ce siècle pour que le siècle et lui aient pu être de niveau. L'un était trop haut parce que l'autre était trop bas. Encore si Thomas était plus sobre de développements. Mais il va toujours dans son style aux larges périodes, suivant sa pensée, sans s'inquiéter si on le suit, et planant d'un vol égal et soutenu, sans jamais descendre. Il aurait dû naître, comme l'observe Villemain, au dix-septième siècle. Autre Bossuet, au lieu de panégyriques, il aurait fait l'oraison funèbre des grands personnages du temps. L'orateur alors eût été de plain-pied avec son auditoire. Thomas a montré par son exemple comment un langage d'une complète distinction et d'une constante noblesse peut par sa continuité même engendrer l'ennui. Il n'a trouvé le secret de la variété que dans le plus beau de ses *Éloges :* celui de *Marc-Aurèle*, qui cependant aujourd'hui nous ferait sourire. Le genre académique ne peut plus revêtir cette pompe solennelle trop en dehors de la vérité des choses.

Quant à l'art d'intéresser en vous prenant par le cœur, n'est-ce pas trop demander à un homme d'une vertu si rare dont la chasteté immaculée et l'austère probité ne pouvaient se laisser surprendre par aucune faiblesse. Ni dans le monde laïque ni dans le monde religieux, vous ne rencontrerez à cette époque un plus grand homme de bien, si digne de célébrer la gloire, celle qui est le couronnement de la vertu. On regrette de le voir se dérober toujours dans l'impersonnalité de ses idées. N'entendrons-nous jamais vibrer son âme ? Écoutons :

Si je devais un jour, pour de viles richesses,
Vendre ma liberté, descendre à des bassesses ;
Si mon cœur par mes sens devait être amolli,
ô Temps ! je te dirais : Hâte ma dernière heure ;

Hâte-toi, que je meure :
J'aime mieux n'être plus que de vivre avili.

Mais si de la vertu les généreuses flammes
Peuvent de mes écrits passer dans quelques âmes,
Si je puis d'un ami soulager les douleurs ;
S'il est des malheureux dont l'obscure innocence
Languisse sans défense,
Et dont ma faible main puisse essuyer les pleurs :

ô Temps, suspends ton vol, respecte ma jeunesse ;
Que ma mère, longtemps témoin de ma tendresse,
Reçoive mes tributs de respect et d'amour ;
Et vous, Gloire, Vertu, déesses immortelles,
Que vos brillantes ailes
Sur mes cheveux blanchis se reposent un jour.

Voilà enfin l'homme dans le penseur et dans le rhéteur. Il a fait entendre le cri de ses entrailles en évoquant ces images d'ami et de mère, cette tendre pitié pour le malheur, et cet amour de la gloire et de la vertu dont il a fait l'idéal de sa vie, et c'est ainsi que Thomas est devenu poète. Ces vers appartiennent à son *Ode sur le Temps,* couronnée par l'Académie. Il faut que cette pièce ait bien parlé au cœur pour que Lamartine s'en soit souvenu dans ses deux plus belles élégies : Le *Lac* et les *Étoiles.*

Nous ne chercherons pas ailleurs dans les poèmes de Thomas, dans *Jumonville* ou dans la *Pétréide,* épopée inachevée sur Pierre le Grand, des exemples de vers où se révèle l'âme du poète. Il faut plutôt la chercher dans ses lettres où l'auteur s'efface devant l'homme.

Thomas d'une santé débile avait dû renoncer à son enseignement du collége de Beauvais à Paris. Retiré en Provence, il entretenait avec ses amis une correspondance bien touchante. Écoutez ce fragment d'une lettre à Ducis, qui fut avec lui l'homme le plus admirable du siècle. « Mon cher ami, aimons-nous jusqu'au dernier jour; et que celui qui survivra à l'autre aime encore et chérisse sa mémoire. Quel asile plus respectable et plus doux peut-elle avoir que le cœur d'un ami ? C'est là qu'elle repose, au lieu que dans l'opinion et dans la gloire, elle est errante et agitée (1). » Paul Albert a lu ces lettres avec prévention : ce n'est point l'auteur, c'est l'homme qui se montre ici, en sa vraie nature.

(1) Voir Villemain, *Tableau de la littérature au XVIIIe siècle,* t. III.

Pourquoi Thomas ne s'est-il pas mis plus souvent lui-même dans son œuvre ? Mais il ne savait pas que ce qu'il y avait de plus intéressant et de plus beau en lui, c'était lui.

Sa philosophie, est-il besoin de l'ajouter, était trop haute pour être anti-religieuse. Une lettre de Ducis nous atteste que son ami est mort dans le sein de l'Église qu'il a toujours respectée. On peut dire de lui ce que Polyeucte a dit sur Pauline : il avait *trop de vertus pour n'être pas chrétien.*

III.

Quelle nécropole l'histoire construit avec le temps sur les ruines du passé ! Pour quelques noms qui surnagent, que de mémoires englouties ! Marmontel (1) a, peu s'en faut, un moment balancé la renommée de Voltaire dont il fut le disciple favori. Fils de pauvres artisans dont il devait être le soutien, on le destinait au sacerdoce. La gloire des lettres le tente, il réussit aux Jeux Floraux, puis il vient à Paris en 1745 et prend part aux concours académiques où il réussit encore. Tandis que Gilbert n'y trouve que la misère et la mort, Marmontel à Paris voit lui sourire la fortune et la gloire dans tous les yeux.

Les salons les plus distingués s'ouvrent devant lui, il est recherché des dames du grand monde et reçu à la cour. Il se fait des amis parmi les hauts financiers du temps. Il est de toutes les fêtes et y brille par son esprit, sa bonne mine, sa tenue, sa belle humeur, sa santé robuste et son estomac complaisant. Il est aux petits et aux grands soupers, il est dans les antichambres, il est dans les coulisses, il est partout. Il veut se faire un nom sur la scène tragique et produit *Denys le tyran*, en 1748. C'est un succès de vogue. Puis viennent *Aristomène* et *Cléopâtre*. Le succès va s'affaiblissant. Mme de Pompadour

(1) MARMONTEL (*Jean-François*), né en 1723 à Bort, dans le Limousin (Corrèze) est mort en 1799. Outre les ouvrages dont nous parlons, il a écrit l'*Ami de la maison* pour Grétry ; *Didon* et *Pénélope*, sans compter les opéras de Quinault qu'il a refondus, pour Piccini ; les *Leçons d'un père à ses enfants* comprenant des *Traités de langue française*, de *Logique*, de *Métaphysique* et de *Morale*, une traduction de la *Pharsale*, etc.

cependant prodigue ses encouragements à l'auteur. Il compose les *Héraclides* et les *Funérailles de Sésostris*. On reconnaît et il reconnaît lui-même qu'il n'est pas né pour la tragédie. Il aborde un autre genre : il écrit des *contes* qu'il appelle *moraux*, et qui le sont, si vous prenez ce mot dans le sens de tableaux de mœurs, mais qui ne le sont guère, si vous entendez par là le respect des mœurs. Marmontel connaît son public et sait ce qu'il faut pour lui plaire. Il fait du sentimentalisme. Ses contes sont pleins de larmes. C'est le genre qu'il a mis à la mode dans le *Mercure de France* qui, grâce à lui, se répand partout. Il se fait le courtisan du pouvoir et conquiert la protection du duc de Choiseul avec celle de Mme de Pompadour et de Bernis (1). On le nomme secrétaire des bâtiments et il obtient le privilège du *Mercure*. Marmontel est *arrivé* et peut venir en aide à sa famille.

Mais le parti philosophique aurait pu prendre ombrage. Quelques jours de Bastille pour une prétendue offense à un courtisan ont tout sauvé. Il tend la main aux philosophes, sans se compromettre avec la cour. Marmontel a la chance de n'avoir pas d'ennemis. Est-ce un bon signe ? Il collabore à l'encyclopédie ; mais il ne s'y occupe que de littérature, et fournit ces articles ingénieux qui sont encore une des meilleures parts de son œuvre. En 1763, il est reçu à l'Académie dont il devient secrétaire perpétuel. Le roman de *Bélisaire* condamné par la Sorbonne porte au comble sa réputation dans l'Europe entière. Il s'essaie dans le drame lyrique et compose pour Grétry des opéras qui font merveille à la cour comme à la ville : le *Huron*, *Sylvain*, *Zémire et Azor*, la *Fausse Magie*. Marmontel est nommé historiographe de France. Il est doté de pensions. En 1777, les *Incas*, son poème en prose, renouvellent le succès de *Bélisaire*. La même année, l'auteur se marie à une personne trois fois plus jeune que lui. Heureux époux, heureux père, homme heureux. Trop heureux !.....

Il ne travailla plus désormais que pour ses enfants. Alors il comprit enfin et il sentit la nature qu'il n'avait fait qu'imaginer auparavant, en mêlant à son encre tant de larmes de convention.

(1) Le cardinal de Bernis, l'homme d'État-poète, a réussi dans l'ode anacréontique et dans ses petites pièces galantes. Partout les fleurs abondent. Voltaire, qui l'estimait comme homme et comme politique, l'avait surnommé *Babet la Bouquetière*. Parmi ses œuvres posthumes figure un poème sérieux : la *Religion vengée*.

La mode n'est plus aux romans de Marmontel. Ses poèmes sont morts ; mais ses *Mémoires* vivent et s'imposent à la postérité.

Est-ce le père qui a sauvé du naufrage le dernier des enfants de sa veine ? Oui, mais c'est le fils aussi et le frère et l'homme qui s'est dévoué à sa famille et qui a pratiqué tout son siècle jusqu'à la Révolution dont il épousait les principes en répudiant ses violences, qu'il vit de loin, bien résolu à n'être ni victime ni bourreau. Heureux jusqu'à la fin, n'ayant joué un rôle actif, au *Conseil des Anciens*, que pour rejeter la liberté illimitée de la presse et réclamer, en faveur des persécutés d'alors, sans se souvenir qu'ils étaient les persécuteurs de la veille.

Comme critique, Marmontel, qui a publié une *Poétique nouvelle*, a eu un travers : celui d'accuser Boileau d'avoir manqué de goût autant que de génie. Voltaire l'avait vainement averti de prendre garde de *dire du mal de Nicolas*, parce que *cela porte malheur*. Il en a été puni par des vers prosaïques et de la mauvaise prose poétique. Il s'est figuré que l'abondance des épithètes et l'harmonie du langage mesuré sans rime, c'était une heureuse trouvaille qui allait enrichir la prose en la faisant briller de l'éclat et de la cadence du vers. Il ne créait qu'un langage bâtard, quelque chose comme des vers blancs dans la prose, n'accordant rien aux yeux qu'un vague élément descriptif d'une banale élégance et produisant sur l'oreille l'effet d'un rythme musical qui vicie la prose dans son essence, en lui enlevant la liberté de ses allures et la nécessité de satisfaire l'esprit avant de songer aux besoins de l'oreille. Douze syllabes en passant, cela peut se rencontrer partout ; mais pratiquer systématiquement, en prose, cette cadence symétrique, comment une telle idée a-t-elle pu entrer dans la tête d'un écrivain sérieux ? Les poèmes de Marmontel, conçus d'après ce système : *Bélisaire* et les *Incas*, pleins de lieux communs aussi superficiels que sonores, sont aussi faux comme art que comme expression du cœur humain. Mais alors — vraiment nos pères étaient faciles à contenter — ces poèmes ont joui d'une vogue immense. *Bélisaire* où il avait commencé à mettre en pratique ce malheureux système (1), fut du moins un succès pour la philosophie. Ce roman

(1) Qu'on juge du système par le passage suivant du fameux chapitre XV de *Bélisaire* où le héros s'écrie : « O, qui que vous soyez, laissez-moi ma conscience : elle est mon guide et mon soutien. Sans elle

semblait être l'école des peuples et des rois, et tout cela pour un certain chapitre (le chapitre XV) sur la tolérance auquel Voltaire et avec lui la France et l'Europe ne pouvaient manquer d'applaudir : c'étaient là d'ailleurs les idées qui triomphaient dans tous les esprits soucieux de l'avenir même de l'esprit humain. Bélisaire, que le malheur a rendu sage et qui, devenu aveugle et mendiant, selon la tradition propagée par Tzetzès, n'aspire plus aux grandeurs terrestres, consacre désormais son expérience et ses lumières à assurer le bonheur de l'humanité. Comme Fénelon dans le *Télémaque*, Marmontel par la voix de son héros condamne le luxe et la guerre, exalte les arts de la paix et

je ne connais plus le vrai, le juste ni l'honnête ; le mensonge et la vérité, le bien, le mal se confondent ; je ne sais plus si j'ai fait mon devoir ; je ne sais plus s'il y a des devoirs : c'est alors que je suis aveugle ; et ceux qui m'ont privé de la clarté du jour, ont été moins barbares que ne serait celui qui obscurcirait en moi cette lumière intime.»

Mettez cela en vers, vous aurez :

O, qui que vous soyez, laissez-moi ma conscience :
Elle est mon guide et mon soutien.
Sans elle je ne connais plus
Le vrai, le juste ni l'honnête ;
Le mensonge et la vérité,
Le bien et le mal se confondent ;
Je ne sais plus si j'ai fait mon devoir ;
Je ne sais plus s'il y a des devoirs :
C'est alors que je suis aveugle ;
Et ceux qui m'ont privé de la clarté du jour,
Ont été moins barbares que ne serait celui *qui*
Obscurcirait en moi cette lumière intime.

A l'exception d'un *qui*, ce n'est là qu'un mélange de vers blancs de douze, de dix et de huit syllabes. Et cela continue ainsi la moitié ou les trois quarts du temps. C'est ainsi qu'on lit un peu plus loin :

Vous voulez m'obliger à penser comme vous !
Et si vous vous trompez, voyez ce qui m'en coûte.
Vous-même, dont l'erreur pouvait être innocente,
Serez-vous innocent de m'avoir égaré ?

C'est l'octosyllabe qui domine. Il y a des pages entières en prose *octosyllabique*.

Et le dix-huitième siècle avait le courage d'admirer cela ! Jusqu'en nos jours cependant les romans-poèmes de Marmontel ont conservé des lecteurs.

déclame contre l'intolérance qui s'oppose par des édits au règne de la liberté religieuse. Les condamnations de la Sorbonne firent plus pour le succès de *Bélisaire* que le talent de l'auteur qui ne disait rien de nouveau et qui ne le disait pas en bon style. Marmontel a trop aimé à peindre des malheurs fictifs qu'il n'a jamais ressentis. Il n'a de vrai style, de style durable que dans ses articles de l'Encyclopédie publiés sous le nom d'*Éléments de littérature* et dans ses *Mémoires*, où il a trouvé le naturel en exprimant ce qu'il avait éprouvé dans sa vie.

Soyons donc vrais avec nous-mêmes : nous le serons pour les autres.

IV.

Voici encore une grande renommée en poussière. La Harpe (1) eut la prétention d'être poète. Il s'exerça dans presque tous les genres et fit des tragédies, des héroïdes, des odes, des contes et des madrigaux.

Que reste-t-il de tout cela ? Rien que l'*Ombre de Duclos* et le souvenir de trois pièces dramatiques qu'on ne lit plus : *Warwick*, *Philoctète* et *Mélanie*. Il fut complètement dépourvu d'imagination créatrice. Il n'eut à un degré supérieur qu'une seule faculté : le *goût*, et, pour qu'elle pût suppléer au défaut d'invention, il lui a manqué ce qui fait les vrais poètes et les vrais juges des œuvres d'art : l'*âme* qui entre au cœur des choses, en s'oubliant

(1) Jean François DE LA HARPE, né à Paris en 1739, est mort en 1803. Son vrai nom était *Delharpe*, transformé en *Delaharpe* par une erreur dans l'acte de baptême. L'orthographe *La Harpe* a prévalu. Outre les œuvres dont nous parlons, il a publié les tragédies suivantes : *Pharamond*, *Gustave*, les *Barmécides*, *Jeanne de Naples*, *Menzikoff*, *Coriolan*, *Virginie*, les *Brames*, *Barneveldt*, les *Muses rivales* ou *Apothéose de Voltaire*, *Molière à la nouvelle salle* ou les *Audiences de Thalie*, comédie — Ode sur la *Navigation*. — *Dithyrambe aux mânes de Voltaire*. — *Mélanges littéraires*. — *Une soirée chez Cazotte*. — *De la guerre déclarée par nos derniers tyrans à la raison, à la morale, aux lettres et aux arts*. — *Du fanatisme de la langue révolutionnaire*. — *Le Triomphe de la religion* ou le *Roi martyr*, poème en six chants. — Les *Éloges* de *Fénelon*, de *Racine* et de *Catinat* couronnés par l'Académie, *Éloge de Henri IV*, *Éloge de Voltaire*, et les *Commentaires sur le théâtre de Racine et de Voltaire*.

elle-même. Après ses vaines tentatives de renommée sur la scène, malgré les encouragements de Voltaire, aussi vifs pour lui que pour Marmontel, La Harpe se rejeta sur la critique pour laquelle ses premiers succès académiques annonçaient des dispositions peu ordinaires, surtout dans son Éloge de Racine. Mais ce petit homme si remuant, qui avait eu l'ambition d'être le quatrième des grands tragiques français, se sentit envahi d'une telle rancune contre tous les écrivains du temps qui lui disputaient sa gloire, que sa critique, très clairvoyante sur les défauts, ne fut qu'une longue vengeance d'amour-propre blessé jusqu'au moment où commença son Cours de littérature à l'usage des gens du monde.

Il faut reconnaître que ses victimes le lui rendaient bien. Jamais homme ne fut criblé d'épigrammes plus acérées que La Harpe. On en ferait des volumes. Citons avec Paul Albert (1) les traits que lui décochent Gilbert et Lebrun. On a oublié les violentes attaques du critique contre l'auteur du *Dix-huitième siècle ;* mais on n'oubliera pas le pilori auquel l'a cloué Gilbert.

« Si j'évoque jamais du fond de son journal
Des sophistes du temps l'adorateur banal ;
Lorsque son nom suffit pour exciter le rire,
Dois-je, au lieu de La Harpe, obscurément écrire :
C'est ce petit rimeur de tant de prix enflé,
Qui, sifflé pour ses vers, pour sa prose sifflé,
Tout meurtri des faux pas de sa muse tragique,
Tomba de chute en chute au trône académique ? »

Voici l'épigramme de Lebrun qui caractérise si admirablement le petit homme qui s'en prenait à Corneille, comme il s'en est pris aux plus hauts génies :

Ce petit homme à son petit compas
Veut sans pudeur asservir le génie ;
Au bas du Pinde il trotte à petits pas,
Et croit franchir les sommets d'Aonie.
Au grand Corneille il a fait avanie ;
Mais, à vrai dire, on riait aux éclats
De voir ce nain mesurer un Atlas ;
Et, redoublant ses efforts de pygmée,
Burlesquement roidir ses petits bras,
Pour étouffer si haute renommée. »

(1) Paul Albert a fait de La Harpe une exécution en règle, et il faut reconnaître qu'en général elle est méritée.

Chose remarquable : les beaux vers de La Harpe en ses tragédies sont une inspiration de haine. Il en fut ainsi de *Warwick* dont le succès d'ailleurs est en bonne partie l'œuvre de Lekain, le grand acteur, qui faisait sa réapparition dans cette pièce. *Philoctète*, qui n'est guère qu'une traduction de Sophocle, n'est digne du modèle que quand l'exilé de Lemnos maudit les traîtres qui le retiennent loin des combats. La Harpe connaissait trop mal l'antiquité pour avoir compris le génie de Sophocle. *Mélanie*, inspirée par l'esprit philosophique, qui avait tant de fois censuré les réclusions forcées des femmes de ce temps si peu faites pour la vie religieuse, aurait pu devenir un drame profondément pathétique entre les mains d'un homme de cœur ; mais elle n'a ému que les salons où l'auteur lisait sa pièce, et n'a pas supporté longtemps l'épreuve de la représentation. *Les Victimes cloîtrées* de Monvel (1) eurent bientôt effacé la froide conception de La Harpe.

Malgré le nombre de ses ennemis, le lauréat de l'Académie, où Voltaire alors était tout-puissant, ne pouvait manquer d'être reçu dans cette assemblée. Il y succéda à un jeune poète qui s'était fait un nom dans l'Héroïde : Colardeau (2) dont Marmontel, chargé de répondre au nouvel élu, opposa la modestie et la délicatesse à *la passion fougueuse*, *inquiète et jalouse* que d'*autres* nourrissent pour la gloire !

(1) Monvel, acteur et auteur, qui lui du moins ne manquait point d'âme, savait passionner son auditoire. Son chef-d'œuvre fut d'avoir donné le jour à une actrice qui eut le génie de la perfection : Mlle Mars.

(2) Colardeau (*Charles-Pierre*), né en 1732, à Jauville (Beauce) est mort en 1776. Comme tous les poètes de son temps, c'est par le théâtre qu'il chercha la renommée. Mais il n'y réussit guère. Il composa les tragédies de *Nicéphore*, *d'Astarbé*, personnage emprunté à Fénelon, de *Caliste*, imitée de la *Belle pénitente* de l'anglais Rowe, la comédie des *Perfidies à la mode*, et à la fin de sa vie il entreprit *Antigone*, dont il n'exécuta que le plan et quelques scènes.

Il ne devait laisser un nom que dans un genre où lui seul a réussi en France : l'*Héroïde*, sorte d'épître où l'on fait parler un héros ou un personnage célèbre. Colardeau s'y distingua par la suavité, la délicatesse et l'harmonie. Ses deux grands succès sont l'*Épître d'Héloïse à Abélard*, imitée de Pope, et l'*Héroïde d'Armide à Renaud*. Il fit en outre *Épîtres à Minette*, *Épître à Duhamel*, les *Hommes de Prométhée*, le *Patriotisme*, le *Temple de Gnide*, la traduction des *Nuits d'Young* et de cinq chants de la *Jérusalem délivrée*, sans parler de deux opéras comiques.

La Harpe ne trouvait dans sa nature ingrate aucune inspiration qui pût imposer silence à ses ennemis. Ses poésies et pièces dramatiques n'étaient point faites pour l'enrichir. Il fit des traductions de Suétone, de Lucain, du Camoëns et du Tasse, et un *Abrégé de l'histoire des voyages* de Prévost, en 24 volumes : simple spéculation de librairie. Il continuait dans le *Mercure* la guerre contre ses rivaux (1), et, tout en servant les rancunes des philosophes, il obtenait une pension de la cour, dont il avait su se ménager les faveurs.

En 1786, il entreprit son enseignement libre au *Lycée* où il eut un auditoire de deux à trois mille personnes. C'était la première fois qu'un cours public de littérature se donnait en France. La Harpe n'était pas orateur, et il lisait probablement ses leçons. Mais sa critique aussi convaincue que tranchante lui donnait une certaine éloquence d'un caractère plus ou moins académique, selon les circonstances, qui eut un grand succès de 1786 à 1789, comme plus tard de 1794 à 1799. L'esprit de liberté qui était celui du temps respirait dans la première phase de ce cours de littérature ; mais, à l'heure des réactions, La Harpe avait fait volte-face et était devenu l'ennemi acharné des philosophes. La Révolution avait commencé par lui tourner la tête, au point qu'on le vit au Lycée coiffé du bonnet phrygien. Ce fut un moment de délire. Il devait avoir une peur furieuse.

Ecoutez ces vers lus par lui dans sa chaire :

(1) Parmi ceux que La Harpe aimait à flageller, il en est un que nous devons mentionner ici pour être complet : Claude Joseph DORAT (1734-1780) disciple de Voltaire dans la poésie légère et qui, à ce titre, aurait mérité les sympathies de La Harpe. Mais Dorat aspirait à toutes les gloires. Il aborda tour à tour la poésie dramatique, l'ode, l'héroïde, le roman, la fable. La Harpe ne pouvait souffrir cette personnalité envahissante. Dorat d'ailleurs prêtait singulièrement à la critique par son maniérisme et la monotonie de ses tours. Il avait beaucoup d'esprit, mais un esprit sans génie. Il eut en général peu de succès. Un continuel persifflage contre les philosophes, ses ennemis, lui attira de nombreuses épigrammes. La Harpe était à l'aise pour l'attaquer : il avait avec lui tout ce puissant parti auquel il appartenait alors. Dorat a cependant laissé un nom non-seulement dans la poésie légère, mais dans son poème sur la *Déclamation*. Au théâtre même, plusieurs de ses pièces ont eu la vogue d'un moment. Entre autres la tragédie de *Régulus* et la comédie de la *Feinte par amour*. Citons encore une comédie satirique : *les Prôneurs* ou le *Tartufe littéraire*, pièce dirigée contre les philosophes, contre d'Alembert surtout.

Soldats ! avancez et serrez :
Que la baïonnette homicide,
Au devant de vos rangs, étincelante, avide,
Heurte les bataillons par le fer déchirés.
Le fer, le fer, amis ! il presse le carnage :
C'est l'arme des Français, c'est l'arme du courage,
L'arme de la victoire et l'arbitre du sort.
Le fer, il boit le sang, le sang nourrit la rage,
Et la rage donne la mort !

Comment, après ces allures féroces, osa-t-il reparaître au Lycée, à l'expiration de la Terreur, pour maudire les bourreaux ? Ceux qu'il croyait servir le trouvant suspect l'avaient mis en prison en 1794. Voilà le secret. Relâché après le 9 Thermidor, il eut son chemin de Damas et se retrouva royaliste et chrétien fervent.

Son *Lycée* ou *Cours de littérature*, publié de 1799 à 1805, fit loi en France dans le monde des lettres durant l'Empire et la Restauration.

Aujourd'hui cette critique est tombée en discrédit. Elle n'a de valeur réelle que dans l'analyse et l'appréciation du théâtre de Racine, comme dans le jugement sur Fénelon. La Harpe exalte beaucoup trop Voltaire dont il est resté le disciple jusqu'à la fin, en matière littéraire.

Quant aux anciens, il ne les a pas assez étudiés ; et, même quand il les a étudiés, il est loin de les avoir toujours compris : je parle particulièrement des Grecs. Sa critique des génies créateurs est réellement pitoyable. Non seulement Corneille est inférieur à Racine, mais peu s'en faut que Voltaire ne soit le premier des tragiques. Homère est sacrifié à Virgile ; Eschyle et Pindare, comme Dante et Shakspeare, ce sont des monstres de mauvais goût, d'obscurité, de barbarie. Oui, les épigrammatistes ont raison : La Harpe est un pygmée qui s'attaque à des géants, comme si, en se haussant sur ses petits pieds, il pouvait atteindre à leur taille. Il a tout l'air d'un galantin doublé d'un pédant. Pour un homme de goût, c'est une conduite étrange que de passer, comme il l'a fait, d'un camp dans l'autre, avec si peu de décence. Il s'est figuré que sa correcte élégance et son entente dramatique lui donnaient le droit de traduire à son tribunal tous les génies de l'humanité, et qu'il allait, dans un jugement sans appel, condamner tout ce qui n'était pas à la mesure de son goût, c'est-à-dire du goût de son maître, car il n'en avait point d'autre.

Il a été trop sévère pour mériter l'indulgence de la critique. Il sera bon à relire sur Fénelon comme sur Racine et Voltaire, mais c'est tout : ne le consultez ni sur l'antiquité grecque ni sur les littératures modernes, ni sur le moyen âge, ni sur le seizième siècle. Son appréciation de Molière n'est qu'un tissu de banalités. Il n'y a évidemment pour lui dans la poésie française que trois grands noms : Racine, Voltaire et M. de La Harpe (1).

V.

Un autre lauréat de l'Académie, *Chamfort* (2) s'est exercé aussi avec quelque succès dans la poésie dramatique. C'était, au dix-huitième siècle, la voie qui menait aux honneurs. Et Chamfort en avait grand besoin, car il sortait, comme Marmontel et La Harpe, d'une famille pauvre. Il avait des aptitudes peu communes pour les travaux de l'esprit. Ce fut un homme de goût, un profond penseur et un écrivain d'une piquante originalité. Sa prose est bien supérieure à ses vers. Pas plus que La Harpe, il n'avait l'âme ni l'imagination d'un vrai poète. Il n'en écrivit pas moins les jolies comédies de *la Jeune Indienne* et du *Marchand de Smyrne* et l'intéressante tragédie de *Mustapha et Zéangir* où il prouva qu'il savait manier tour à tour le drame sérieux et plaisant, avec autant de charme d'un côté que de force de l'autre.

(1) Sa *Correspondance avec le grand duc de Russie* a révélé toutes les blessures de son amour-propre. Elle fait bien juger l'homme en même temps que le critique.

(2) CHAMFORT, dont le vrai nom était Sébastien Roch NICOLAS, né en 1741, près de Clermont-Ferrand, d'un père inconnu, est mort en 1794. Il obtint à l'Académie française le prix de poésie pour son *Épître d'un père à son fils sur la naissance d'un petit-fils* et le prix d'éloquence pour son *Éloge de Molière.* L'Éloge de La Fontaine fut couronné par l'Académie de Marseille. Il fit aussi deux ballets héroïques pour la cour : *Palmyre, Zénis et Almasie.* Il a laissé en outre des Poésies fugitives : épîtres morales ou badines, odes, fables, contes, épigrammes. — L'*Homme de lettres*, discours philosophique en vers. — *Tableaux de la Révolution française* — *Mélanges de littérature et d'histoire* — *Pensées, maximes et anecdotes* — *Précis de l'art dramatique ancien et moderne* — *Bibliothèque de Société*, achevée par Hérissant — *Dictionnaire d'anecdotes dramatiques*, en collaboration avec Delaporte.

L'étude du cœur humain aurait pu lui assurer d'autres succès sur la scène. Mais il se contenta d'avoir fait ses preuves, en se mettant à l'unisson des idées de son temps. Les prix qu'il remporta à l'Académie française et à l'Académie de Marseille révélèrent en lui un critique ingénieux et profond, d'une parfaite clairvoyance dans le discernement des beautés. Dans l'Éloge académique, Chamfort a réalisé la perfection du genre : La Harpe n'a pas égalé les éloges de Molière et de La Fontaine, ni pour la largeur des vues, ni pour la pénétration et la finesse de l'analyse ni pour l'éloquence même du style.

Le moraliste a laissé des pensées dignes de Vauvenargues et de La Rochefoucauld avec un accent qui n'appartient qu'à lui, un style d'une concision lapidaire, tout en saillies, où l'idée est au verbe ce que l'épée est au fourreau : elle y entre et elle en sort de même, stridente et acérée. Ses mots parfois tombent comme des coups de massue. Il en est qui ont le poids d'un monde (1). Mais quelle misanthropie ! Chamfort ressemble à Rousseau : il a dans l'esprit un idéal de nature qui lui fait prendre en mépris la société des hommes. Il a été obligé de se mettre au service de la noblesse, lui qui n'aimait que la solitude et la pauvreté. Son cœur s'est aigri outre mesure : il s'est exhalé en termes amers qui font mal. Les pessimistes d'aujourd'hui lui envieraient cette logique du désespoir :

« Les fléaux physiques et les calamités de la nature ont rendu la société nécessaire. La société a ajouté aux malheurs de la nature. Les inconvénients de la société ont amené la nécessité du gouvernement, et le gouvernement ajoute aux malheurs de la société. Voilà l'histoire de la nature humaine ! »

La Révolution lui parut une ère nouvelle pour l'humanité. Le démocrate a jeté ce cri : *Guerre aux châteaux ! paix aux chaumières !* Ayant épousé la cause des Girondins, il fut mis en prison en 1794, et il tenta de se couper la gorge avec un rasoir. Il mourut des suites de ses blessures. Triste exemple des aber-

(1) C'est lui qui a inspiré Sieyès, en lui disant : « Qu'est-ce que le Tiers-État ? *Tout*. Qu'est-t-il ? *Rien*. » Toute la révolution est sortie de là. C'est lui encore qui a traduit la devise de la Terreur : la *fraternité ou la mort* par cette formule : « Sois mon frère, ou je te tue. » Voici une autre de ses pensées : « Il y a un genre d'orgueil dans lequel sont compris tous les commandements de Dieu ; il y a un genre de vanité qui contient les sept péchés capitaux. »

rations de l'esprit de système et de la recherche d'un idéal impossible qui méconnaît les lois de la nature et de Dieu. La vraie philosophie n'est pas dans la révolte, elle est dans la résignation.

A ce désespéré de la vie qui acceptait la mort de Caton comme une délivrance, opposons ce langage d'un grand homme visité aussi par le malheur :

« Quant à moi, je serais mort déjà mille fois de la mort de Caton; si j'étais de la religion de Caton ; mais je n'en suis pas : j'adore Dieu dans ses desseins ; je crois que la mort patiente du dernier des mendiants sur sa paille est plus sublime que la mort impatiente de Caton sur le tronçon de son épée ! Mourir, c'est fuir ! On ne fuit pas.

« Caton se révolte, le mendiant obéit ; obéir à Dieu, voilà la vraie gloire (1). »

---

(1) Lamartine. *Cours familier de littérature*, 1er Entretien.

CHAPITRE IV.

LES DERNIERS POÈTES DRAMATIQUES AVANT LA RÉVOLUTION.

Fabre d'Eglantine — Sedaine, Collin d'Harleville, Andrieux, Ducis.

Nous allons rencontrer, en achevant l'histoire du théâtre à l'approche de la Révolution, des hommes plus intéressants par leur caractère que par leurs œuvres. Ils nous consoleront du spectacle attristant de ces hommes d'orgueil qui ne trouvent pas leur place dans la société. Ils nous offriront une oasis de paix avant la Terreur.

Nous les grouperons ensemble, pour les mieux faire aimer.

Auparavant il faut dire un mot d'un homme peu estimable, mais que l'histoire ne peut oublier : ***Fabre d'Eglantine*** (1) qui, après d'autres essais infructueux, rencontra dans *Philinte* une comédie digne de Molière, en voulant corriger le *Misanthrope*. Ce disciple de Rousseau s'est laissé entraîner à toutes les violences de la Révolution et a été conduit à l'échafaud avec Danton qu'il avait servi et qui rougissait de lui. Si Jean Jacques lui

(1) FABRE D'EGLANTINE (*Philippe François-Nazaire*), né à Carcassonne en 1755, est mort le 5 avril 1794. Il avait pris le surnom *d'Eglantine*, à la suite d'un succès aux Jeux Floraux. Dès sa première jeunesse, il cultiva la poésie. Dans sa vie errante de comédien, il fit à Liège, pour l'inauguration du buste de Grétry, un poème intitulé : *Triomphe de Grétry* ; à Châlon-sur-Saône. il composa sur cette ville un poème en 4 chants ; à Lyon, l'*Amateur chagrin*. A Paris, ses premières pièces : la comédie des *Gens de lettres*, et la tragédie d'*Augusta* échouèrent. Il fit jouer encore avec peu de succès le *Collatéral*, l'*Apothicaire*, l'*Aristocrate*, l'*Héritière*, le *Sot orgueilleux*, l'*Usurier*. Ses meilleures pièces, après *Philinte*, sont l'*Intrigue épistolaire*, les *Présomptueux* et les *Précepteurs*.

apprit à déclamer sur la vertu, il ne lui apprit pas à l'aimer ni surtout à pratiquer comme lui la pauvreté volontaire. Tour à tour acteur, peintre, musicien, orateur, il joua tous les rôles sans en trouver aucun qui fût à la mesure de son ambition et de ses convoitises. Nul n'afficha plus de prétention au talent et à la probité. Mais entre ses mains la morale comme la littérature n'était rien que l'hypocrite instrument de sa fortune. Son *Philinte* néanmoins serait un chef-d'œuvre, s'il avait pu y mettre un peu de gaîté et une langue plus correcte. Fabre n'était pas assez amoureux de son art pour s'appliquer à chercher la perfection de la forme. Mais comme conception, comme composition surtout, *Philinte* est une des pièces les plus remarquables du théâtre français au dix-huitième siècle. On n'a pas construit de plus solide charpente. Tout s'y tient et tout découle du jeu des caractères. On se demande comment un homme aussi personnel a pu réussir dans la haute comédie. Il avait son idéal. Nous allons voir ce qu'il a fait pour le réaliser. Rousseau reprochait à Molière de verser le ridicule sur Alceste, l'honnête homme par excellence, et de donner le beau rôle à Philinte qui pousse l'indulgence jusqu'à l'égoïsme. Fabre, profitant des observations de Rousseau, accentua les deux rôles, en montrant dans Alceste l'homme qui s'irrite contre toute injustice, et qui sauve, à force de dévouement, Philinte, victime de son égoïsme.

Le contraste entre Alceste et Philinte est le contraste du bourru bienfaisant avec l'égoïsme complet de l'homme indifférent pour tout le monde, qui ne songe qu'à lui-même, et qu'il faut sauver malgré lui.

Fabre a montré encore, dans *l'Intrigue épistolaire*, sa puissance d'invention et de combinaisons dramatiques. Cet homme a manqué à sa nature : il était fait pour être sur la scène un créateur, et il est devenu un révolutionnaire politique de la pire espèce, enviant tout, haïssant tout, uniquement avide d'honneurs et de richesses. Comme les hommes se connaissent peu ! Parce que Fabre s'irritait de l'injustice du sort, il s'est cru un Alceste, et il n'était, sous une forme féroce, qu'une contrefaçon de Philinte : l'égoïste envieux substitué à l'égoïste indifférent. Donnez à Fabre ce qu'il envie, il sera Philinte et passera, dédaigneux, devant la misère, sans se soucier si elle est imméritée. De tels hommes voient les travers d'autrui, mais ils ne se corrigent pas des leurs.

Quel contraste avec *Sedaine !* (1) Sorti lui aussi d'une famille pauvre, il s'était fait tailleur de pierres pour être le soutien de sa famille après la mort de son père. Et la conscience du devoir accompli le rendait joyeux. Il n'avait pas eu le temps d'étudier ; mais il se sentait poète. Il commença par des chansons, puis il fit une pièce avec couplets : le *Diable à Quatre*, et, sans qu'il s'en doutât, il avait créé l'opéra-comique, un drame qui n'était ni sérieux ni plaisant d'une façon tranchée, mais qui était plein d'une naïve gaîté avec des scènes attendrissantes, telles qu'il en fallait à Monsigny et à Grétry pour écrire le *Déserteur* et *Richard Cœur-de-Lion*. Puis il aborda la comédie et fit la *Gageure*, et le *Philosophe sans le savoir*, qui est un chef-d'œuvre.

Cet artisan illettré, incorrect d'abord dans sa langue, devint peu à peu aussi bon versificateur que poète spirituel et aimable, aussi apte à exprimer la gaîté qu'à exhaler la tendresse dans des scènes de la vie commune et bourgeoise où les caractères sont d'une vérité si parfaite qu'ils semblent être dans la vie au lieu d'être sur la scène. Voilà comment ce drame que cherchait Diderot entre la tragédie et la comédie fut trouvé par Sedaine. Il n'y a rien de tel que d'être bon et honnête pour comprendre la saine nature et faire son chemin dans les cœurs.

Collin d'Harleville (2) moins naturel que Sedaine, doit son succès à son caractère aimable, à la sympathie qu'il éprouve et qu'il inspire. C'est l'opposé de Fabre qui déteste autant les hommes que Collin les aime. Cette opposition se manifeste autant dans l'art que dans le caractère des deux poètes. Ne demandez pas à Collin d'Harleville de peindre des natures vigoureuses, des

(1) SEDAINE (*Michel-Jean*) né à Paris en 1719, est mort en 1797. Outre les œuvres dont nous parlons, il a donné au théâtre italien les opéras-comiques suivants : *Rose et Colas*, *Anacréon*, l'*Huître et les Plaideurs*, le *Jardinier*, le *Roi et le Fermier*, le *Faucon*, *Félix*, et un grand opéra : *Aline*, *reine de Golconde*, œuvre de valeur, puis *Amphytrion* et *Guillaume Tell*.

(2) COLLIN D'HARLEVILLE (*Jean François*) né en 1755 à Mévoisins près de Chartres, est mort à Paris en 1806. Outre les pièces que nous indiquons ici, il a donné M. *de Crac*, un type gascon, *Malice pour Malice*, *Les Artistes*, *Mœurs du jour* ou l'*École des jeunes femmes*, *Le Vieillard et les jeunes gens*, *La Querelle des deux frères* ou *La Famille bretonne*.

êtres tout d'une pièce qui soient l'incarnation d'un vice ou d'un travers. Non, il ne produira que de doux et charmants fantômes, aussi aimables que lui-même, qu'on voit passer comme en rêve et qui nous enlèvent à nous-mêmes en nous apportant leur sourire, l'idéal d'existence qu'ils se font et leurs mécomptes au contact des réalités vulgaires, ne s'irritant jamais et répandant leur bienveillante indulgence sur les faiblesses et les sottises humaines. Tout cela exprimé dans un style doux, coulant, harmonieux qui achève le contraste avec le style rocailleux de Fabre. Songez qu'on était à la veille de la Révolution. C'était comme un souffle de printemps, quand au loin déjà on entendait gronder l'orage.

On applaudissait Collin d'Harleville. Fabre, qui jusque-là n'avait pu gagner la faveur du public, eut le cœur gonflé de colère et ne pardonna pas même à son rival, après le succès de *Philinte*. Il vit dans l'*Optimiste* une indigne concession aux heureux du siècle et un outrage aux misères du peuple qui criaient vengeance.

On ne soupçonnerait pas aujourd'hui en relisant les comédies de Collin d'Harleville qu'elles aient jamais pu troubler le sommeil de personne. On ne peut imaginer rien de plus inoffensif.

On a oublié l'*Inconstant*, l'*Optimiste* et les *Châteaux en Espagne* ; mais le *Vieux Célibataire*, sans avoir de caractère assez tranché pour devenir un type, a cependant assez de vigueur pour être une création et figurer à côté du *Glorieux*, de la *Métromanie*, du *Méchant*, de *Turcaret* et de *Philinte* parmi les œuvres de marque du théâtre français au dix-huitième siècle.

Collin d'Harleville semblait avoir donné tout ce qu'il avait en lui. Les crimes de la Révolution l'ont éloigné de la scène et il est mort à cinquante et un ans, vivement regretté de ses amis et surtout d'Andrieux et de Ducis dont il était digne par sa belle et douce nature.

Andrieux (1), dont la vie s'est prolongée au-delà de la Restauration, a laissé aussi une des meilleures comédies du XVIIIe

(1) ANDRIEUX (*François-Guillaume-Jean-Stanislas*), né à Strasbourg en 1759, est mort à Paris en 1833. Outre les *Etourdis* et *Anaximandre*, il donna à la scène les comédies suivantes : *Helvétius*, la *Suite du menteur*, le *Trésor*, la *Soirée d'Anteuil*, le *Vieux fat*, la *Comé-*

siècle : les *Etourdis*. Il avait débuté sur la scène à vingt-trois ans par un succès : *Anaximandre*. Mais il ne se confina pas dans ce genre. Il est surtout connu par ses épîtres et ses contes philosophiques et moraux où la politique eut aussi sa part. Les lettres n'oublieront pas l'auteur du *Meunier de Sans Souci*.

Mais c'est moins par telle ou telle pièce de ses œuvres en prose ou en vers que par l'ensemble de sa physionomie qu'il faut juger Andrieux. C'est un des écrivains dont la lecture est le plus profitable à la formation du goût littéraire et un des hommes dont la vie mérite le plus d'être méditée pour le tact de la conduite, la probité inaltérable et l'indépendance du caractère. Disciple de Voltaire, il n'a rien hérité du maître que son amour pour l'humanité. Rien d'immoral n'a souillé sa langue aussi élégante que spirituelle, aussi pure que limpide. Il n'est pas enthousiaste de sa nature : c'est un esprit essentiellement pondéré, qui a trop de sens et de mesure pour se laisser emporter par le sentiment ni par l'image au-delà des bornes de la raison. Il a de la verve, quand il le faut, mais le fleuve reste dans son lit.

Netteté, justesse, bon sens armé de malice, bonhomie sans illusion comme sans faiblesse, langue savante et facile à la fois, c'est tout le penseur et tout l'écrivain, qu'il ne faut point séparer de l'homme.

En religion, il fut déiste fervent. S'il avait cru qu'on ne peut être exclusivement philosophe sans être incrédule ou sceptique, et qu'on peut être chrétien sans être intolérant, Andrieux se fût rallié au christianisme rationnel, et certes son talent y eût trouvé des lumières nouvelles et son âme une chaleur et une élévation qui auraient fait de lui un des plus parfaits écrivains de la France.

Sa vie fut admirable d'habileté et de courage. Il a traversé tous les régimes et pris part à la politique, sans laisser un doute sur son intégrité, son désintéressement, son esprit d'indépendance. Tour à tour administrateur, juge, député, tribun, professeur, il s'acquitta de ses différentes charges avec autant de délicatesse que de fermeté. Pendant la Terreur, il donna sa démission

dienne, le *Manteau*, et la tragédie de *Junius Brutus*. Il a écrit des contes en vers et en prose, ainsi que des fables dont la plus belle est celle des *Deux Rats*.

de chef de bureau de la liquidation, préférant vivre pauvre que de se déshonorer à ses propres yeux. Pendant son tribunat, il sut résister à Bonaparte, en lui disant : « Vous faites partie à l'Institut de la classe de mécanique. Vous savez qu'on ne s'appuie que sur ce qui résiste. »

Ce n'étaient pas de pareils hommes qu'il fallait à Napoléon. Andrieux préféra se retirer des affaires. Il fut professeur de littérature à l'École polytechnique, puis au Collége de France, depuis 1814 jusqu'à la fin de sa vie. C'était pour la jeunesse un maître aimé et bien autrement utile que La Harpe. Il n'avait qu'un filet de voix, mais tout le monde le comprenait. Il savait se faire entendre, comme on l'a dit, à force de se faire écouter. Tel fut Andrieux, toujours fidèle aux lettres à toutes les époques de sa vie. Nul ne fit plus d'honneur à son art ni à l'enseignement ; aucun, si vous en exceptez Thomas, n'en fit autant à la philosophie.

Avec Andrieux finit l'histoire de la vraie et pure comédie de mœurs au dix-huitième siècle (1).

La tragédie, avant la Révolution, jeta un dernier éclat dans les œuvres de *Ducis* (2), l'imitateur de Shakspeare, qui remplaça Voltaire à l'Académie et qui fut après lui le plus puissant des poètes tragiques du dix-huitième siècle. Tranchons le mot, il y avait plus de poésie en Ducis qu'en Voltaire. Son seul tort est d'avoir voulu franciser le grand dramatiste anglais, au lieu de créer des œuvres originales comme son caractère et son génie. C'était en effet un homme à part. Pauvre d'abord et content de

(1) Il est un autre poète comique dont Andrieux fut l'ami et dont il encouragea les débuts : PICARD (L. Benoît), (1769-1828) qui, comme auteur, acteur et directeur de théâtre, jouit d'une vogue soutenue, et qui composa plus de 80 pièces : comédies, vaudevilles, opéras-comiques. Il avait beaucoup de gaîté, une parfaite entente scénique et un esprit d'une vivacité singulière ; mais il a trop produit pour avoir laissé des chefs-d'œuvre.

(2) DUCIS (*Jean-François*) né à Versailles en 1733, d'une famille originaire de Savoie, est mort à Paris en 1816. Il a écrit les tragédies suivantes : *Amélise*, *Hamlet*, *Roméo et Juliette*, *Œdipe chez Admète*, *Le Roi Lear*, *Jean sans terre*, *Macbeth*, *Othello*, *Abufar*, *Fœdor et Wladamir*. Le reste de son œuvre se compose d'épîtres, de pièces lyriques, de poésies fugitives et de lettres.

sa pauvreté (1), sans songer à porter envie, à rien ni à personne. En outre c'était un chrétien sincère et profond dans un siècle incrédule. Il était cependant l'ami des philosophes, de Thomas surtout, dont la probité lui plaisait plus que le talent.

A l'aurore de la Révolution, il se sentit plein d'ardeur pour les idées nouvelles, croyant à la régénération de la France et du monde. Mais il fut saisi d'horreur devant les violences révolutionnaires (2).

Plus tard, quand vint l'Empire, Napoléon s'efforça vainement de séduire Ducis par l'appât d'un siège de sénateur (3).

Cet homme étrange qui ne ressemblait à personne en ce siècle était aussi naïf et doux qu'il était sauvage. Il aimait la campagne et les bois et parlait de la simple nature avec enthousiasme, au milieu des rues de Versailles. Sa lecture favorite était la *Bible* et *Homère*.

Voilà assurément une nature poétique, un homme primitif qui

(1) « Ma pauvreté est fière », disait il. « Je n'ai qu'un méchant pourpoint, mais je n'y veux point de taches. »

(2) Il écrivait à un de ses amis, au temps de la Terreur : « Que me parles-tu de m'occuper de tragédies ? La tragédie court les rues. Si je mets le pied hors de chez moi, j'ai du sang jusqu'à la cheville. J'ai beau secouer en rentrant la poussière de mes souliers, je me dis comme Macbeth : *ce sang ne s'effacera pas*. Adieu donc la tragédie. J'ai vu trop d'Atrées en sabots, pour oser jamais en mettre sur la scène. C'est un rude drame que celui où le peuple joue le tyran. Mon ami, ce drame-là ne peut se dénouer qu'aux enfers. Crois-moi, je donnerais la moitié de ce qui me reste à vivre pour passer l'autre dans quelque coin du monde, où la liberté ne fût point une furie sanglante. »

(3) Voici un trait original que nous citons d'après Villemain : « Un jour, dans une réunion brillante, Bonaparte aborda Ducis, comme on aborde un poète, par des compliments sur son génie ; ses louanges n'obtiennent rien en retour. Il va plus loin ; il parle de la nécessité de réunir toutes les célébrités, toutes les gloires de la France, autour d'un pouvoir réparateur : même silence, même froideur ; enfin, comme il insistait, Ducis, avec une originalité toute shakspearienne, lui prend fortement le bras, et lui dit : « Général, aimez-vous la chasse ? » Cette question inattendue laisse le général embarrassé. « Eh bien, si vous aimez la chasse, avez-vous chassé quelquefois aux canards sauvages ? C'est une chasse difficile, une proie qu'on n'attrape guère, et qui flaire de loin le fusil du chasseur. Eh bien, je suis un de ces oiseaux, je me suis fait canard sauvage. » Et en même temps, il fuit à l'autre bout du salon et laisse le vainqueur d'Arcole et de Lodi fort étonné de cette incartade. »

mêlait l'énergie à la grâce et qui avait plus d'âme que tous les poètes de l'époque.

Cet homme était fait pour comprendre et goûter Shakspeare, sauvage, sublime et doux comme il l'était lui-même. Pour suivre ses inspirations, il devait renoncer au ton de la tragédie conservé par Voltaire après Racine. Le pouvait-il ? Ses contemporains l'en auraient puni. C'était l'arche sainte : il n'y fallait point toucher. Mais emmaillotter Shakspeare, ce géant, dans les langes classiques, qui donc aurait pu réussir dans une telle entreprise ? Ducis tentait l'impossible. Il a cru tourner la difficulté en ménageant la réaction des personnages les uns sur les autres et en accentuant la logique des caractères obéissant à eux-mêmes et ne se démentant jamais, tandis que dans Shakspeare ils se laissent conduire par le hasard des événements qui agissent sur eux avec une soudaineté foudroyante et les tirent ainsi de leur indécision naturelle, les livrant tour à tour au crime, à la folie ou au remords. On comprend la différence des deux systèmes. Shakspeare devait être irrégulier dans ses plans. Ducis ne le pouvait pas : il le fut pourtant par l'influence de son modèle. Ce vice de composition n'a pas nui au succès du poète, mais il fut vivement relevé par La Harpe, écho de Voltaire. Au reste, la pompe de la tragédie française n'était que trop bien conservée avec le cortège des confidents. Et dire qu'on trouvait encore Ducis trop hardi. On lui demandait des pièces moins terribles.

La vérité est que les grands ressorts tragiques de Shakspeare étaient partout adoucis ou effacés et que la concordance du langage avec les mœurs qui seule peut donner au drame la vérité et la vie, non idéale mais réelle, cette création de Shakspeare, était trop inconciliable avec le système classique pour que Ducis ait essayé de l'introduire dans ses tragédies.

Mais, quelque entrave que le système mît à son audace, il y a un côté par où Ducis s'est élevé à la hauteur de son maître : le *sentiment familial*. Il entendit crier dans Shakspeare la voix du sang et il comprit sa parenté avec ce génie sauvage. Il s'empara d'*Hamlet* pour peindre la piété filiale et du *Roi Lear* pour peindre les malédictions d'un père contre ses enfants ingrats et son désespoir d'avoir méconnu la plus vertueuse des filles. Dans ce genre de *pathétique* et de *véhémence*, Ducis a non seulement égalé, mais parfois dépassé Shakspeare. C'est ainsi

qu'après avoir convaincu sa mère du crime d'avoir empoisonné son père, Hamlet se jette à ses pieds et s'écrie :

Ah ! revenez à vous ;
Voyez un fils en pleurs embrasser vos genoux.
Ne désespérez point de la bonté céleste,
Rien n'est perdu pour vous, si le remords vous reste :
Votre crime est énorme, exécrable, odieux ;
Mais il n'est pas plus grand que la bonté des dieux.

Dans *Œdipe chez Admète*, malgré le défaut d'unité que devait amener la fusion de l'*Œdipe à Colone* de Sophocle et de l'*Alceste* d'Euripide, Ducis a trouvé des beautés dramatiques supérieures à celles de Sophocle lui-même, en faisant succéder à la tendresse d'Œdipe pour Antigone ses imprécations contre Polynice auquel il accorde un si généreux pardon, quand il le voit si malheureux.

Dieux puissants que j'implore !
Dieux ! vous que j'invoquais pour sa punition,
Enchaînez, s'il se peut, ma malédiction ;
J'ai calmé mon courroux, calmez votre colère.
Viens dans mes bras, ingrat, retrouve enfin ton père
Que le jour un moment rentre encor dans mes yeux,
Pour embrasser mon fils à la clarté des cieux.

POLYNICE.

Quoi ! vous m'aimez encor ! Quoi ! déjà votre haine...

ŒDIPE.

Crois-tu qu'à pardonner un père ait tant de peine ?...

Et ces dernières paroles qu'Œdipe mourant adresse à Antigone : (1)

(1) Citons encore ces vers d'OEdipe à sa fille que Louis XVIII appliqua si judicieusement et si délicatement à son poète favori :

Oui, tu seras un jour, chez la race nouvelle,
De l'amour filial le plus parfait modèle.
Tant qu'il existera des pères malheureux,
Ton nom consolateur sera sacré pour eux.

Que ta douleur, ma fille, se dissipe.
Est-ce au moment qu'il meurt qu'on doit pleurer OEdipe ?
. . . .
Mon esprit se dégage, il n'est plus arrêté ;
Je tombe, et je m'élève à l'immortalité.

La fatalité des anciens fait place à la résignation chrétienne. On pressent dans ces vers le poète qui va naître au cœur de la Révolution et qui dira :

Prends ton vol, ô mon âme, et dépouille tes chaînes :
Déposer le fardeau des misères humaines,
Est-ce donc là mourir ?
. . . .
Compagnons de l'exil, quoi ! vous pleurez ma mort ?
Vous pleurez ! et déjà dans la coupe sacrée
J'ai bu l'oubli des maux, et mon âme enivrée
Entre au céleste port.

Ducis ramène tout : vertus et châtiments au sentiment de la famille. Écoutez cette imprécation contre Frédégonde qui, croyant tuer Malcolm, dans la tragédie de *Macbeth*, tue son propre fils qu'elle voulait élever au trône :

Ciel ! fais que ce berceau devant ses yeux fumant
Soit pour ce monstre impie un éternel tourment ;
Que ce fils, tour à tour mort et vivant pour elle,
Expire chaque nuit sous sa main maternelle ;
Que ce fils tant de fois pressé dans son berceau
Pour le rougir encor reprenne un sang nouveau ;
Qu'elle brise en mourant ce berceau qu'elle abhorre,
Et descende aux enfers pour l'y trouver encore !

En cette tragédie du remords et de l'expiation où Shakspeare a inventé ces terribles scènes du poignard suspendu en l'air, qui pousse Macbeth au crime, et de l'apparition du spectre de Banquo, au milieu d'un festin, et des mains ensanglantées que l'Océan ne pourrait laver et qui rougiraient ses eaux dans toute leur immensité, Ducis a inventé à son tour ce supplice de la mère trompée dans son ambition par le meurtre de son fils. Tout cet épisode de Malcolm est une admirable création.

Dans *Othello*, l'héroïne est punie pour avoir désobéi à son père, en épousant le More.

Une épouse si chère
Peut tromper son époux, ayant trompé son père.

Ducis conserve ainsi son originalité dans l'imitation. Et C. Delavigne a eu raison de dire :

Inspiré par Shakspeare, il l'imitait en maître.

C'est quand il s'est inspiré de lui-même que le poète, qui croyait avoir fait ses adieux à la tragédie, créa, en 1795, son chef-d'œuvre : *Abufar* ou la *Famille arabe*, et qu'il a trouvé jusque dans sa vieillesse, en 1801, cette tragédie de *Fœdor et Wladamir*, (la *Famille en Sibérie*), où deux frères se disputent le cœur et la main de la même femme, la fille de l'ami de leur père. Lutte souverainement dramatique entre l'amitié fraternelle et l'amour où la voix du sang l'emporte sur la plus impérieuse des passions humaines.

Comme on reconnaît l'homme qui fut le plus parfait modèle de la piété filiale (1), de l'amour paternel, de l'amour conjugal, de l'amour fraternel, pour qui l'amitié enfin fut le complément de la famille et qui avait pour amis les plus nobles caractères de l'époque : Thomas d'abord, puis Andrieux, Collin d'Harleville et Delille. Il en faudrait citer d'autres encore auxquels il adressait ses épîtres et ses lettres : Bernardin de Saint-Pierre, Florian, Campenon, Droz, Népomucène Lemercier, Deleyre, Talma et le peintre Gérard.

(1) « Mon père était un homme rare et digne du temps des patriarches. C'est lui qui par son sang et ses exemples a transmis à mon âme ses principaux traits et ses maîtresses formes. Aussi je remercie Dieu de m'avoir donné un tel père. Il n'y a pas de jour où je ne pense à lui, et, quand je ne suis pas trop mécontent de moi-même, il m'arrive quelquefois de lui dire : *Es-tu content, mon père ?* Il me semble alors qu'un signe de sa tête vénérable me réponde et me serve de prix. »

Et dans la dédicace de la nouvelle édition de son *Hamlet*. à l'âge de soixante-dix-sept ans, il disait : « Aujourd'hui que, remontant de ma vieillesse à mon enfance, j'assiste plus que jamais par mes souvenirs au spectacle paisible de tes vertus domestiques, permets, ô mon tendre, ô mon vénérable père ! que le cœur plein de tes exemples et de tes bienfaits, plein des preuves jadis vivantes de ta tendresse, croyant encore entendre tes conseils et l'accent de ton âme si profondément religieuse, permets, dis-je, lorsque le public reconnait toujours par ses suffrages la piété filiale dans mon *Hamlet*, que, reprenant ma première intention, (son père l'avait engagé à chercher un appui par son premier hommage) avec des larmes, en cheveux blancs, et avant de mourir, je t'en offre au moins le tardif hommage sur ta cendre. »

Le poète n'avait pas pour sa mère moins de tendresse et de vénération. Heureux les fils qui ont de tels pères. Plus heureux les pères qui ont de tels fils !

Andrieux lui disait :

« Qui jamais moins que toi connut la jalousie ?
Digne amant de la gloire et de la poésie,
Heureux de tes succès, mais sans t'en éblouir,
De ceux de tes rivaux tu sus encor jouir ;
Tu vis avec transport naître sur notre scène
Plusieurs jeunes talents, l'amour de Melpomène ;
Tu suivis de tes vœux leur glorieux essor.
Aussi tous, contemplant dans leur digne Nestor,
L'accord d'un beau talent et d'un beau caractère,
T'ont nommé leur ami, leur modèle et leur père. »

C'est Thomas qu'il a le plus aimé et qui en était le plus digne. Son *Épître à l'amitié*, qu'il lui dédia et qu'il lut en sa présence à l'Académie de Lyon est émouvante. Thomas était souffrant et il allait partir pour Nice qu'il ne devait plus revoir :

Tu pars !... climats heureux, je le confie à vous ;
Zéphyrs, apportez-lui vos parfums les plus doux ;
De vie et de bonheur chargez l'air qu'il respire :
Pour prix de ces bienfaits vous entendrez sa lyre.
Oh ! que ne pouvons-nous, unis jusqu'au tombeau,
Ensemble de nos jours voir s'user le flambeau !

Voilà l'homme dans le poète. Le premier inspirait l'autre et restait le plus grand. Dans les situations pathétiques, il était doué de la plus forte éloquence. Thomas l'avait surnommé le *Bridaine de la tragédie*. Oui, c'était cette véhémence emportée où il y a trop de verve pour qu'il y ait une parfaite élégance et une correction irréprochable. Doué d'une imagination aussi riche que variée, Ducis passait des sombres tableaux du Dante aux riantes couleurs de Gessner. Mais il avait des rudesses et des négligences qui tenaient à la force désordonnée et toute shakspearienne de son instinct tragique. Homme d'inspiration, l'artiste en lui était inférieur au poète. Génie à la façon de Corneille, puissant et inégal, ne sachant rien faire de médiocre et ne donnant sa mesure que dans la région des sentiments sublimes où il s'élevait à la hauteur des plus grands. Bonhomme d'ailleurs, un La Fontaine sans malice. Il avait une singulière prédilection pour le fabuliste dont il se proclamait le disciple :

C'est lui qui m'a formé ; je lui dois tout peut-être,
J'admirais tour à tour sa grâce et sa vigueur :
Le charme m'entraînait, je n'en étais pas maître ,
Et, sans l'avoir appris, je le savais par cœur.

Il lui ressemblait surtout dans l'épître. Mais Ducis avait encore un autre don génial : le don lyrique qui ne s'est manifesté avec éclat qu'à la fin de sa vie. C'est en quelque sorte en présence de la mort qu'il fit ses plus beaux vers.

Écoutez cette inspiration biblique :

Qu'un vaste empire tombe,
Qu'est-ce, au loin, pour ma tombe
Qu'un vain bruit qui se perd ;
Et ces rois qui s'assemblent,
Et leurs sceptres qui tremblent,
Que les joncs du désert ?

Souffrant, octogénaire,
Le jour pour ma paupière
N'est qu'un brouillard confus ;
Dans l'ombre de mon être,
Je cherche à reconnaître
Ce qu'autrefois je fus.

O mon père ! ô mon guide !
Dans cette Thébaïde (1)
Toi qui fixas mes pas,
Voici ma dernière heure ;
Fais, mon Dieu, que j'y meure
Couvert de ton trépas.

Mon Dieu, ta croix que j'aime,
En mourant à moi-même,
Me fait vivre pour toi.
Ta force est ma puissance ;
Ta grâce, ma défense ;
Ta volonté, ma loi.

Paul, ton premier ermite,
Dans ton sein qu'il habite
Exhala ses cent ans :
Je suis prêt ; frappe, immole,
Et qu'enfin je m'envole
Au séjour des vivants (2).

Tu assurais à ton génie l'immortalité de la terre, ô poète, quand ton âme saluait ainsi l'immortalité du ciel.

Digne récompense du meilleur des hommes et du poète le plus moral qu'ait vu la France.

(1) A Versailles où il vivait dans une simple et douce retraite.

(2) Voir les *Études sur la personne et les écrits de Ducis* par Onésyme Leroy.

CHAPITRE V.

LA POÉSIE A LA VEILLE DE LA RÉVOLUTION.

—

Beaumarchais.

Les temps étaient accomplis ; l'heure des théories était passée ; l'heure de l'action allait sonner. L'esprit de destruction et de rénovation sociale s'incarna une dernière fois dans la littérature, avant de passer dans les faits. Chez un peuple remuant comme le peuple français, quand la mine est chargée, l'esprit y met le feu avant la main, et c'est par la littérature que se fait la première explosion. L'homme qui se chargea de cette mission, *Pierre Caron de Beaumarchais* (1), était un second Voltaire, comme Bernardin était un second Rousseau. Mais, au lieu de s'en prendre à la philosophie et à la religion comme le patriarche de Ferney, c'est aux institutions politiques et sociales qu'allait s'attaquer sa verve aristophanesque.

Cet homme était fait pour la lutte. Il était, par nature et par caractère, le représentant de la bourgeoisie et du peuple déclassés. Doué d'un esprit inventif et d'une grande aptitude aux affaires, il rencontrait partout des obstacles à ses desseins et participait à ce malaise général qui prédispose les hommes à la révolte. C'était une organisation chargée d'électricité ; les nuages de la destinée, à force de s'entre-choquer dans son esprit, devaient en dégager

(1) Pierre-Auguste Caron de Beaumarchais, né à Paris en 1732, est mort en 1799. Il avait commencé par *Eugénie*, drame en 5 actes, et un autre drame encore : les *Deux Amis* ou le *Négociant de Lyon*. En dehors de son œuvre dramatique, il a donné ses *Mémoires contre les sieurs Goëzman, la Blache, Marin d'Arnaud; Mémoire en réponse à celui de Guillaume Kornmann; Mémoire en réponse au manifeste du roi d'Angleterre ; Mémoires à Lecointre de Versailles*, ou *Mes six Époques*. Le reste de son bagage littéraire consiste en Lettres, Mélanges, Vers et Chansons.

la foudre. Enfant de Paris, fils d'un horloger comme Rousseau, comme lui passionné pour la musique, il avait inventé un nouveau système d'horlogerie ; puis, renonçant à son métier, il s'était fait professeur de harpe et de guitare, et s'était introduit, en cette qualité, à la cour, pour y donner des leçons à *Mesdames*, filles de Louis XV. S'étant lié ensuite avec Pâris-Duverney, financier de la cour, il avait acquis une telle habileté dans les affaires, qu'en peu d'années il était parvenu à amasser une fortune considérable.

Cet esprit actif, souple et retors, avait trop de ressources pour ne pas tenter la carrière des lettres et pour ne pas y réussir. Il y avait en lui du tribun et du poète. Quand Louis XV, sur les conseils du chancelier Maupeou, créature de Mme du Barry, chassa le Parlement pour mettre à sa place les hommes du roi, et que d'odieuses iniquités judiciaires eurent révolté l'opinion publique, Beaumarchais lança, sous le nom de *Mémoires*, des pamphlets qui tombaient comme des pavés sur la tête du roi. Louis XV mourut en 1774. Il était temps ; car, deux années plus tard, le trône se serait écroulé, avec le chancelier Maupeou, sous les flèches de Beaumarchais, le maître de musique de *Mesdames*. Ce n'est pas en vain qu'une politique insensée avait renversé le Parlement, arc-boutant de la monarchie. La royauté était découverte et recevait en plein visage tous les traits lancés contre le *parlement Maupeou*, cette dérision de la justice. Beaumarchais, en vengeant les victimes de l'arbitraire, se vit condamné lui-même. C'est alors qu'il fit de sa plume une épée, et, tournant contre les magistrats le glaive même de la justice, il tailla dans le vif avec une audace, une logique, un bon sens, un esprit qui mirent de son côté la France entière, et qu'un immense éclat de rire, avec un immense cri de colère, s'échappa de toutes les poitrines, à la lecture de ce plaidoyer où l'ironie de Voltaire, les bouffonneries de Tabarin et l'éloquence de Mirabeau étaient réunies sur les mêmes pages. Voltaire, qui se sentait dépassé en influence sociale par le prodigieux succès de Beaumarchais, douta de lui-même et alla jusqu'à dire : « Je crois cependant qu'il faut « encore plus d'esprit pour faire *Zaïre* et *Mérope* (1). »

(1) Villemain caractérise ainsi la physionomie particulière de ces fameux *Mémoires* : « Ce singulier talent de l'éloquence judiciaire, tel que les anciens l'ont vanté, l'ont pratiqué, ce talent plus puissant que

Le talent ne suffit pas à faire comprendre l'influence de Beaumarchais. Pour s'emparer à ce point de l'opinion publique, il fallait que la France fût bien lasse des abus du pouvoir et qu'elle éprouvât une soif ardente de justice et de liberté. La révolution était faite dans les idées avant de se traduire dans les lois. Voilà comment ce livre étrange, à la fois comédie, histoire, plaidoyer, pamphlet, remua si vivement les esprits.

Aujourd'hui que ces brûlots sont éteints, on connaît moins les *Mémoires* de Beaumarchais que son théâtre, et dans son théâtre deux pièces sont immortelles : *le Barbier de Séville* et *le Mariage de Figaro*. Beaumarchais, au théâtre, est l'Aristophane de la France. C'est la comédie satirique dirigée contre les institutions sociales. Louis XV n'était plus là pour rire aux dépens de son trône. C'est l'infortuné Louis XVI qui recueillait ce triste héritage et qui recevait les coups de fouet en attendant le coup de hache. En vain la censure essaya-t-elle, pendant plusieurs années, d'arrêter *le Mariage de Figaro*. A force d'adresse, l'auteur tourna toutes les difficultés ; et les retards n'avaient fait que redoubler l'impatience et l'avidité d'un public habile à saisir les allusions les plus cachées.

Les Almavivas, flanqués de leurs Basiles, étaient le jouet de ce malin et sémillant barbier, venu d'Espagne pour se faire naturaliser en France sous la plume de Beaumarchais. Figaro, c'est l'esprit français, c'est l'enfant de Paris, c'est Beaumarchais lui-même, c'est la démocratie servant les vices de la noblesse, mais pour la supplanter et se frayer la voie aux affaires, au pouvoir, au gouvernement de la société. L'aristocratie est immolée au

moral, analysé par Cicéron avec tant de plaisir et d'orgueil, cet art d'envenimer les choses les plus innocentes, d'entremêler de petites calomnies un récit naïf, de médire avec grâce, d'insulter avec candeur, d'être ironique, mordant, impitoyable, d'enfoncer dans la blessure la pointe du sarcasme, puis de se montrer grave, consciencieux, réservé, et bientôt après de soulever une foule de mauvaises passions, au profit de sa bonne cause, d'intéresser l'amour-propre, d'amuser la malignité, de flatter l'envie, d'exciter la crainte, de rendre le juge suspect à l'auditoire, et l'auditoire redoutable au juge ; cet art d'humilier et de séduire, de menacer et de prier ; cet art, surtout, de faire rire de ses adversaires, au point qu'il soit impossible de croire que des gens aussi ridicules aient jamais raison ; enfin, tout cet arsenal de malice et d'éloquence, d'esprit et de colère, de raison et d'invective, voilà ce qui compose, en partie, les Mémoires de Beaumarchais. »

ridicule avant d'être immolée à l'échafaud. Ce peuple qu'on dédaigne et dont on achète à prix d'argent la complicité, il a plus d'esprit et plus d'activité que ses maîtres, et il finira par se lasser de ce rôle subalterne qu'on lui fait jouer sur la scène du monde. Ce serviteur habile et audacieux qui conduit l'intrigue connaît sa valeur et connaît ses droits. Rien ne pourra l'arrêter, quand viendra le jour de sa victoire. Il est au plus bas degré de la hiérarchie, mais d'un bond il escaladera l'échelle et mettra fin à la comédie par la tragédie, et changera la péripétie en catastrophe. Ce n'est pas en vain que l'immoralité des grands a corrompu la démocratie. Quand il n'y a plus ni religion, ni vertu, il n'y a plus d'autorité.

Dans *le Mariage de Figaro*, la satire sociale ne s'attaque pas seulement à l'aristocratie : le pamphlet judiciaire a passé sur la scène, pour livrer à la risée publique le servilisme de la magistrature et les abus de l'administration. L'auteur, en raillant tous les priviléges, s'est assuré celui de l'impunité. Que d'habileté pour sauver tant d'audace ! Il ne lui a pas fallu moins de quatre pièces pour dire toute sa pensée, pour montrer le triomphe successif de la démocratie dont Figaro est le représentant. Dans *le Barbier de Séville*, le spirituel barbier n'est *rien* : il sert les vices d'Almaviva ; dans *le Mariage de Figaro*, il est *quelque chose* : un valet qui se venge de son maître par l'ironie et le sarcasme ; dans l'opéra de *Tarare*, Figaro est tout : il est souverain, c'est l'avénement de la démocratie. On est à la veille de 89 (1).

Au point de vue politique et social, les comédies de Beaumarchais sont des machines de guerre. Au point de vue moral, c'est tout à la fois le triomphe et le châtiment du vice : le triomphe en bas et le châtiment en haut.

Au point de vue de l'art, Beaumarchais tient tour à tour de Diderot et de Molière : c'est Diderot pour l'esprit d'innovation, Molière pour la peinture des caractères. L'intrigue est compliquée et habilement conduite ; les dialogues vifs et piquants ; les bons mots abondent et se croisent comme une nuée de flèches.

(1) Quant à la *Mère coupable*, qui porte la date sanglante de 92, c'est la ruine de tous les principes de la famille, conséquence inévitable de la corruption des mœurs : ici Figaro est un vieux serviteur rangé. Le vice est sous le toit du riche, la vertu sous le toit plébéien. Composée à l'heure de l'échafaud, cette pièce est une mauvaise action.

C'est éblouissant, mais la raillerie amère nuit à la gaîté. C'est spirituel, prodigieusement spirituel, mais c'est l'esprit vengeur, immoral, effronté. Beaucoup de traits sont tombés avec les abus du temps ; ceux qui poursuivent les abus de tous les temps sont immortels, comme les travers de l'humanité. L'esprit de Beaumarchais est trop français pour baisser de valeur avec les années : c'est une monnaie que la rouille n'atteindra point.

Certes il n'y faut chercher ni élévation ni profondeur. Beaumarchais n'était pas homme à cultiver la littérature pour elle-même : il n'y voyait qu'un moyen d'agir sur l'opinion et de mieux établirs a renommée. Homme d'affaires cherchant fortune, homme de bruit, homme de plaisir, homme généreux d'ailleurs, quoique sans scrupule ni délicatesse de conscience, il n'avait du poète que l'esprit inventif et l'imagination féconde. Il n'a guère écrit qu'en prose : avait-il le temps de versifier son théâtre ? Et s'il l'avait eu, son vers eût-il travaillé les masses comme la vivacité de son dialogue dans la langue du peuple ? Ses comédies n'ont rien de classique. Ni par sa nature ni par l'étude il n'était fait pour se soumettre au joug des règles. Suivre son instinct et l'esprit de la foule, c'était là tout son art. Cet homme d'ancien régime devient malgré lui l'homme des temps nouveaux.

Ce n'est pas la moindre gloire de Beaumarchais, d'avoir inspiré aux deux plus grands maîtres de la musique deux chefs-d'œuvre : *le Barbier de Séville* et *les Noces de Figaro*. L'esprit de Beaumarchais paraît plus aimable, sans être moins pétillant, à travers les charmes des mélodies de Rossini et de Mozart. Ces divins enchanteurs ont émoussé le sarcasme en aiguisant la gaîté et en y ajoutant la grâce. La méchanceté, l'effronterie, l'immoralité des personnages disparaissent, en quelque sorte, sous ces flots purs d'intarissable harmonie. Et, comme l'observe M. Nisard, quand on revient aux héros de Beaumarchais, l'oreille pleine encore de cette musique enivrante, on craint moins la contagion de leurs vices ; et, sans les aimer, on prend plaisir à les entendre. « Ce que le poète gagne à être mêlé dans nos souvenirs avec Mozart et Rossini est la juste récompense de ce qu'il leur a prêté (1). »

(1) M. Nisard, *Histoire de la littérature française*, tome IV.

CHAPITRE VI.

PREMIÈRE INFLUENCE DE LA RÉVOLUTION FRANÇAISE SUR LA POÉSIE.

—

LES CHÉNIER.

I.

Les grands événements qui bouleversent les nations ont leur contre-coup dans toutes les sphères de l'intelligence. Nous avons vu la poésie aussi bien que l'éloquence servir d'auxiliaire à la philosophie, pour saper les bases de la société monarchique, aristocratique et religieuse. Cependant, par une contradiction singulière et qui a sa raison dans l'esprit classique de la France, tandis que les écrivains s'élevaient avec tant d'audace contre les anciennes traditions sociales du moyen âge, ils restaient timidement attachés aux traditions classiques. Seuls de tous les réformateurs, J.-J. Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre avaient modifié le goût de la nation en lui inspirant l'amour de la nature. Ces deux sophistes, dont le cœur avait troublé la raison, remuaient la France par la peinture des sentiments vrais autant que par les erreurs de leurs doctrines. Mais la plupart des écrivains, marchant sur les traces de Voltaire, restaient enlacés dans le réseau des formes classiques de l'âge précédent, et donnaient à leurs écrits ce vernis d'élégance artificielle qui brillait sans échauffer et sans produire aucune émotion profonde. Quand éclatèrent les événements de 89, la secousse était trop violente pour ne pas ébranler les esprits. Les idées de liberté en fermentation dans la tête du peuple éveillèrent des espérances auxquelles une âme de poète ne pouvait rester étrangère : c'était l'heure du lyrisme ! Mais tous les hommes de talent s'étaient lancés dans l'arène pour lutter par la parole et par la plume contre l'arbitraire, pour arracher leurs priviléges au clergé et à la noblesse,

pour assurer enfin les droits de la nation jusque-là confisqués au profit des hautes classes de la société monarchique. Qui donc pouvait d'un œil indifférent contempler ce grand mouvement des esprits qui allait transformer l'ordre social ? Il fallait suivre le courant ou se mettre en travers ; mais rester immobile, c'était déserter lâchement ses devoirs de citoyen. Nul n'a le droit de rester neutre, quand l'incendie menace de dévorer sa maison. Qu'est-ce donc quand la patrie est en danger? La poésie pourtant, la poésie qui ne vit que de souvenirs et de sentiments recueillis par la méditation solitaire et silencieusement couvés sous la chaleur de l'âme, peut-elle accomplir son œuvre, peut-elle enfanter l'idéal dans le trouble et le fracas des révolutions ? Non, ce n'est pas dans la tempête qu'on voit éclore les œufs du génie. Une voix inspirée peut éclater tout à coup comme la voix du tonnerre dans l'orage, mais qu'en reste-t-il quand l'éclair et la foudre ont passé ? Rouget de l'Isle a fait la *Marseillaise*. Les vers étaient chargés à mitraille ; mais, après la décharge, l'instrument est resté muet, sans poudre et sans amorce. Callinus et Tyrtée écrivaient des hymnes pour marquer le pas du soldat dans la bataille, mais leur génie n'est pas né dans la mêlée.

Deux poètes du même sang, deux frères d'une destinée tragique, dont l'un devait porter sa tête innocente sur l'échafaud, et dont l'autre fut assez malheureux pour être accusé de complicité dans ce meurtre fatal, *André* et *Marie-Joseph Chénier* furent les premiers chantres de la révolution française.

II.

Marie-Joseph Chénier (1) fut le poète de la Révolution dans la tragédie et dans l'ode patriotique et religieuse. Il tenait tout à la

(1) Marie-Joseph de CHÉNIER, était fils de l'historien Louis de Chénier, alors attaché à l'ambassade de France en Turquie. Né à Constantinople en 1764, il est mort à Paris en 1811. Outre les œuvres dont nous parlons, il a composé encore les pièces suivantes : *Azémire*, le *Camp de Grand Pré*, divertissement lyrique en un acte, mis en musique par Gossec, *Cyrus*, *Philippe II*, *Brutus et Cassius* et des imitations de Sophocle et de Lessing : *Œdipe-roi*, *Œdipe à Colone*, *Electre*, *Nathan le Sage*. Il a écrit enfin des odes, des hymnes, des chants imités d'Ossian, des épîtres et des satires. Deux de ses épîtres sont célè-

fois de Rousseau et de Voltaire : du premier par son amour de la démocratie ; du second, par son amour de l'humanité, plus sincère en lui qu'en son maître, de même que par son déisme qui n'alla pas jusqu'à toucher au livre des Révélations. Il tenait aussi de Voltaire par la pompe et les négligences de son vers tragique. Il se hâtait trop de produire. Et s'il eut de grands succès dans *Charles IX* par ses attaques contre le gouvernement du Roi qu'il avertissait de ne pas confondre sa cause avec celle de sa cour, il eut assez de patriotique courage pour demander dans son *Gracchus* « des lois et non du sang » et pour s'écrier dans *Timoléon* :

« Songeons que la terreur ne fait que des esclaves. »

Dans *Henri VIII*, s'il y avait un tyran, il y avait une reine intéressante : ce qui n'était point fait pour assouvir les haines du parterre. Ce dernier des tragiques de l'ancienne école, au XVIII[e] siècle, aimait à prendre ses sujets dans l'histoire nationale et même contemporaine : témoin ses tragédies de *Calas* et de *Fénelon*, l'une contre la fanatisme, l'autre en faveur de la religion naturelle qui prend son point d'appui dans la conscience. Mais le nom de l'archevêque de Cambrai sonnait mal aux oreilles des démagogues. On a remarqué dans *Calas* que des bourgeois de Toulouse et leur servante s'exprimaient avec autant de pompe que des personnages de cour. On ne pouvait imaginer un sujet qui mît plus en évidence le vice essentiel de la tragédie classique, une fois que l'on sortait de l'entourage royal. Marie-Joseph Chénier, en embrassant la cause de la démocratie, aurait dû comprendre que la noblesse continue était un non-sens pour celui qui se déclarait le défenseur des intérêts du peuple. Mais le poète de la Révolution n'avait ni assez de génie pour régénérer la langue dramatique ni assez de clairvoyance pour comprendre que le goût se transforme avec les mœurs. Plus tard, quand il aura étudié Tacite, il trouvera du moins dans la forme classique

bres : l'*Épître sur la calomnie* où il réfute l'accusation de n'avoir pas cherché à dérober son frère à l'échafaud, et l'*Épître à Voltaire* où il était plein de l'esprit antichrétien de son maître et qui le fit destituer de sa place d'inspecteur général des études sous l'Empire. Il a écrit en prose un rapport à l'Académie sur les prix décennaux, des *Fragments de littérature* et un *Tableau de la littérature française depuis* 1789.

un chef-d'œuvre qui sera le dernier retentissement de la grande tragédie au seuil des temps nouveaux : *Tibère.*

Marie-Joseph Chénier se distinguait par la flexibilité du talent. C'est lui qui composa le *Chant du départ* que la musique de Méhul a rendu populaire. Et quand la France, lasse des orgies de l'athéisme, fit par la main de Robespierre cet étrange décret de la reconnaissance de l'Être suprême et de l'immortalité de l'âme, qui semblerait ridicule si l'on ignorait l'histoire, Chénier, chargé avec Delille d'illustrer de ses vers la cérémonie qu'on nomma la *Fête de l'Être suprême*, composa cet hymne superbe d'enthousiasme et de majesté dont voici les derniers vers :

Grand Dieu ! qui sous le dais fais pâlir la puissance,
Qui sous le chaume obscur visites la douleur,
Tourment du crime heureux, besoin de l'innocence,
Et dernier ami du malheur !

L'esclave et le tyran ne t'offrent point d'hommage :
Ton culte est la vertu, ta loi l'égalité ;
Sur l'homme libre et bon, ton œuvre et ton image,
Tu souffles l'immortalité.

M. J. Chénier a réussi encore dans d'autres genres : la satire surtout où il fut très vif et très acéré, et l'élégie où il a laissé un chef-d'œuvre : la *Promenade.*

C'était donc un poète. Mais il n'a égalé ni en génie ni en talent André, son malheureux frère, dont il a célébré la gloire dans ces beaux vers de son *Discours sur la Calomnie* :

Auprès d'André Chénier avant que de descendre,
J'élèverai la tombe où manquera sa cendre,
Mais où vivront du moins et son doux souvenir
Et sa gloire et ses vers dictés pour l'avenir.

III.

Dans l'art d'écrire en vers et dans la poésie pure, André Chénier (1) occupe le premier rang au dix-huitième siècle. C'est de

(1) André Chénier a composé, outre son poème de l'*Invention*, ses *Idylles*, ses *Élégies*, ses *Epîtres*, ses *Odes* et ses *Iambes*, des poésies diverses parmi lesquelles figurent des fragments d'un poème intitulé

tous les classiques de la France celui qui se rapproche le plus des grands modèles de la Grèce. Il eut en outre l'âme d'un honnête homme dans l'âme d'un citoyen. Voilà bien des titres à l'admiration de la postérité ; mais le plus glorieux de tous, c'est d'avoir mérité que sa noble tête tombât sous le couteau de la guillotine, pour avoir voulu préserver la France de l'anarchie et de la terreur. C'est peu : il était dans sa destinée d'être dans l'élégie le précurseur de Lamartine.

André Chénier naquit en 1762 sur les rives du Bosphore, en face de ce doux ciel d'Ionie, dont l'imagination d'Homère avait bu les rayons. Ses yeux, en s'ouvrant à la lumière, contemplèrent cette belle nature, et son âme en garda l'empreinte. Sa mère était grecque, et cette femme pleine de grâce, d'esprit, de beauté, éleva ses fils dans l'amour de son pays natal. André Chénier fut initié, dès son enfance, à la poésie grecque. Les premiers sons qui frappèrent son oreille furent un écho lointain des antiques mélodies. Faut-il s'étonner que la Grèce fût la patrie de son imagination ? Il était encore sur les bancs de l'école, que déjà il traduisait en vers Théocrite, Anacréon, Sappho, les poètes de la grâce et de la passion. Il était de leur famille : son génie naissant méritait d'être guidé par de tels maîtres.

A peine sorti de l'école, il embrassa, avec un généreux courage, la carrière des armes pour se rendre utile à son pays ; mais la discipline militaire ne convenait pas à sa nature. André Chénier ne pouvait s'enrôler que dans le bataillon sacré des Muses, soldat sans solde de la raison et du génie, au service de l'humanité. Il quitta donc le métier des armes pour revenir à ses chères études et à ses douces rêveries. Dès qu'il fut maître de sa langue, et qu'il eut absorbé tout le suc de l'antiquité classique, le jeune poète sentit qu'il était temps de fermer ses livres pour ne plus lire que dans son âme et dans le grand livre de la nature ouvert à tous les yeux, mais dont l'œil du poète peut seul déchiffrer les

Hermès, d'un poème sur l'*Amérique* et d'un poème sur l'*Art d'aimer*. Il avait également conçu un poème biblique du nom de *Suzanne*. Nous avons aussi de lui des mélanges de prose où l'on distingue les morceaux suivants : *Avis aux Français sur leurs véritables intérêts*. — *Réflexions sur l'esprit de parti*. — *Les Autels de la Peur*. — Premier chapitre d'un ouvrage sur *La cause et les effets de la perfection et de la décadence des lettres*. — *De la cause des désordres qui troublent la France et arrêtent l'établissement de la liberté*.

mystérieux caractères. Comme tous les vrais et grands poètes, depuis Homère jusqu'à Lamartine, André Chénier, pendant deux ans, se mit à voyager dans les plus belles contrées de l'Europe, en Suisse et en Italie. Puis il alla revoir l'Orient, premier berceau de son imagination comme de sa vie. Qu'eût-il donc fait, s'il avait passé toute sa jeunesse à Paris ? Il n'eût pas, comme Marie-Joseph Chénier, son frère, cherché la renommée dans les bruyants et frivoles triomphes de la scène, car sa muse était trop idéale pour vòciférer sur les planches d'un théâtre. Il eût, dans l'élégie, subi, sans le vouloir, l'influence de Bertin et de Parny (1), ces versificateurs à la mode, qui ne manquaient ni de sentiment ni de grâce, mais qui cherchaient trop souvent le naturel dans l'impudeur, substituant à la galanterie raffinée des cours l'immoralité bourgeoise recouverte des images équivoques d'une mythologie de convention : poésie de lupanar, suant la luxure par tous les pores, et digne d'être admirée par une société qui ne pliait plus le genou que devant des idoles de chair, prêtresses immondes de la religion des sens, qui avait succédé à la religion du Christ, et dont Voltaire avait mérité d'être le grand-prêtre. Sans doute l'héritier des Grecs était protégé par son éducation littéraire contre les licences de l'élégie érotique. « Autour de son esprit, comme dit M. Nisard, veillait le souvenir de sa mère et les ombres vénérées des maîtres immortels. » Mais la muse chrétienne du grand lyrique de la France moderne ne s'est-elle pas égarée, dans les sentiers fangeux de Parny, par deux volumes d'élégies que la flamme heureusement a dévorés avant qu'ils aient vu le jour ? L'auteur des *Méditations* avait pourtant une plus solide cuirasse que son devancier ; car, autour de son cœur veillaient, avec le souvenir de sa mère, les anges du ciel qui

(1) Antoine BERTIN (1752-1790), eut beaucoup de succès dans l'élégie érotique. Évariste Désiré *Desforges*, chevalier, puis vicomte DE PARNY (1753-1814) eut une vogue plus grande encore et qui se maintint jusqu'en 1820. Il se destinait d'abord à l'état ecclésiastique, mais ses idées avec ses mœurs prirent bientôt un autre cours. Il a chanté sous le nom d'*Éléonore* une créole qu'il avait connue à l'Ile Bourbon, où il est né ainsi que Bertin. Il a publié des *Élégies*, des *Poésies légères*, des *Lettres* mêlées de vers, etc. On l'appelait le *Tibulle français*. Son style avait de la délicatesse et de la fraîcheur. Son plus grand tort est d'avoir cherché à ridiculiser, à avilir, à prostituer, dans un poème profondément immoral, une religion dont il avait rêvé d'être le ministre, à l'époque de sa jeunesse.

tenaient ouvert devant lui le livre sacré de l'Évangile. Les voyages ont sauvé l'âme poétique de Chénier en le plaçant en face de lui-même et de la nature. Heureux voyage qui rapporte à la France une imagination riche, une raison mûre, un cœur droit, généreux et sincère ! Il portait en lui tout un monde d'idées poétiques : l'avenir couvait dans son âme, et toute une nichée de brillants poèmes s'envolait déjà de son cerveau créateur. Et la hache révolutionnaire allait trancher cette noble tête !

Quand il revint de ses voyages, André Chénier, quoique bien jeune encore — il avait vingt ans à peine, — se livra tout entier à la poésie, partageant son temps entre ses vers et ses amis. Bien différent de J.-J. Rousseau, qui ne connut jamais les charmes de l'amitié, le jeune poète aimait les hommes autant qu'il aimait la solitude. Son cœur avait soif d'affection et de tendresse comme son imagination d'idéal. Il ne sera pas permis d'admirer ses vers sans aimer l'auteur.

Dans l'atmosphère sereine dont il était entouré, il pouvait donner un plein essor à son imagination de poète. Il avait ébauché le plan de ses poèmes futurs ; il ne restait plus qu'à les exécuter. Son poème didactique sur *l'Invention* prouve qu'il mettait autant d'art que de génie dans la conception de ses œuvres. Un vers résume son système tout entier :

Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques.

Le poète doit être de son siècle, sous peine de n'être rien qu'un penseur solitaire sans influence sur ses contemporains. Mais, s'il veut perpétuer son influence, il lui faut autre chose encore que des pensées nouvelles, il lui faut des pensées d'une vérité impérissable. Quant à la forme, il doit, selon Chénier, chercher à reproduire la beauté antique, *cette aimable simplicité du monde naissant*, comme dit Fénelon.

J'entends une objection qui appelle une réponse. Des idées nouvelles dans un langage nouveau, n'est-ce pas, dites-vous, une originalité plus rare ? Mais imiter les anciens, c'est être simple et vrai comme eux, c'est échapper à la tyrannie de la mode pour placer l'idéal dans la nature, beauté toujours ancienne, beauté toujours nouvelle, comme la divinité même dont elle est le reflet. Imiter ainsi, c'est la nouveauté la plus rare, car elle est éternelle. On n'y arrive que par l'étude, parce que sans étude le génie est inculte et ne saisit pas la

vraie beauté ; et parce que, dans les civilisations vieillies, on se laisse éblouir par de vaines apparences, et l'on est trop naturellement artificiel pour ne pas être artificiellement naturel. Disons mieux : dans la jeunesse des peuples la nature sert de guide à l'art ; tandis que, dans leur vieillesse, c'est l'art qui sert de guide à la nature. Ce mot d'*anciens* nous trompe : dans l'art comme dans la vie, les anciens étaient jeunes, et nous sommes vieux ; voilà pourquoi ils sont nos maîtres en poésie. En philosophie, les plus sages d'entre eux sont auprès de nous de grands enfants ; en poésie, les plus jeunes d'entre nous sont auprès d'eux des vieillards à cheveux blonds. Ils ont plus senti, nous avons plus pensé. Mais André Chénier, malgré l'art qu'il a mis dans ses créations, a retrouvé la jeunesse antique. C'est le plus jeune des poètes français de son époque dans l'ordre du sentiment ; et, chose merveilleuse, c'est le plus raisonnable dans l'ordre des idées. Comment n'aurait-on pas le cœur navré en songeant à tout ce qu'il aurait pu faire, si l'échafaud n'avait pas interrompu son œuvre. Parmi ses ébauches, figurent deux fragments d'un poème sur l'*Amérique* et un autre sur les découvertes des sciences naturelles sous le nom d'*Hermès*. La Bible entrait aussi dans ses combinaisons idéales. Son âme saluait avec enthousiasme l'avénement des libertés modernes. Voilà les *pensers nouveaux* qu'il voulait célébrer dans *ses vers antiques*. Malheureusement il n'a rien achevé que ses *idylles*, ses *élégies*, ses *odes* et ses *ïambes* politiques. Mais c'est assez pour avoir surpassé tous les lyriques de son siècle, sans en excepter J.-B. Rousseau lui-même. Est-ce donc la peur du couteau qui ferma la bouche à La Harpe, ou n'a-t-il pas compris, disciple de Voltaire, cette muse nouvelle descendue du Parnasse avec le feu sacré pour rallumer au sein d'une société vieillie le flambeau de la poésie éteinte dans les eaux glacées du scepticisme ? C'est en chantant son âme et la nature qu'André Chénier a retrouvé la poésie. Dans les *idylles*, il a peint la nature, comme il a peint son cœur dans ses *élégies*.

La vérité des sentiments, la naïveté du langage, la simplicité du style, voilà les trois grâces de la pastorale ou de l'idylle. Nul ne les possède à un degré plus éminent qu'André Chénier. Théocrite n'a pas mieux fait parler le cœur humain ; et, pour tout dire, la langue sicilienne, si gracieuse et si naïve, n'a pas la pureté limpide des idylles d'André Chénier. Boileau, après avoir signalé

les deux écueils de la pastorale : la pompe et la bassesse, indique la route entre Théocrite et Virgile. André Chénier a réalisé cet idéal. Il est naïf et gracieux comme Théocrite, sans être aussi nu ; il est élégant comme Virgile, sans être aussi paré. Il est harmonieux comme l'un et l'autre, et comme l'un et l'autre aussi il aime la campagne et les bois (1).

André Chénier s'est tellement identifié avec l'esprit de la Grèce qu'il a pour les dieux de la mythologie le même culte que ses maîtres. Il a vécu avec Homère et Théocrite, et il a vu les divinités olympiques et les divinités champêtres se mêler parmi les hommes. On dirait qu'il a le sentiment de leur présence et qu'il leur a donné son âme. C'est plus qu'un culte d'imagination, c'est la religion de son cœur. En cela il est plus classique que les poètes même du grand siècle. Ces hommes de foi eussent regardé comme une apostasie la résurrection divine des grandes figures du polythéisme ; mais le dix-huitième siècle avait abjuré ses croyances. A tout prendre, mieux valait encore se réfugier dans la mythologie que de blasphémer le ciel avec les disciples de Voltaire. André Chénier, qui avait l'âme religieuse, comme tout vrai poète, n'a pas voulu prendre part à la conspiration de son siècle contre le christianisme et contre Dieu. Et dans ce grand naufrage de la foi, il a préféré vivre avec les dieux d'Homère et de Théocrite, que de tuer l'idéal en tuant la divinité dans son âme. Chénier fut païen jusqu'à la moelle, non-seulement par son amour de la mythologie, mais par son amour de la beauté plastique.

Dans l'élégie, il est l'émule de Tibulle et de Properce, comme dans l'idylle il est l'émule de Théocrite et de Virgile (2). Nous ne dirons pas, avec M. Nisard, qu'il a offert les premiers modèles de l'élégie, car Gilbert avait chanté *ses Adieux à la Vie*, et Malfilâtre le *Super Flumina*. André Chénier n'a compris l'élégie moderne qu'à la veille de l'échafaud. Ces tristesses immatérielles de l'âme pleurant ses joies évanouies, soupirant après la

(1) Ses plus belles idylles sont l'*Aveugle*, le *Malade* et le *Mendiant*.

(2) Sa meilleure élégie antique est la *Jeune Tarentine* où on lit ces vers :

« Mais, seule sur la proue invoquant les étoiles
Le vent impétueux qui soufflait dans ses voiles
L'enveloppe : étonnée et loin des matelots,
Elle tombe, elle crie, elle est au sein des flots. »

patrie absente ou s'élançant au delà de la tombe pour embrasser ses immortelles espérances, voilà l'élégie moderne, et la muse païenne d'André Chénier ne l'a connue qu'à ses derniers moments, en pleurant la mort de Charlotte Corday, en déplorant le sort de la *Jeune Captive*, en écrivant ses derniers vers. La plus touchante de ses élégies, il l'a écrite en se frappant le front au poteau de la guillotine. L'élégie plane sur la mémoire de ce jeune poète comme sur la destinée de Gilbert, de Malfilâtre et de Millevoie ; mais nulle part l'accent chrétien ne purifie et ne sanctifie l'inspiration de Chénier. S'il avait vécu plus longtemps, peut-être serait-il revenu au Dieu de l'Évangile, pour célébrer Christophe Colomb et pour chanter les scènes pastorales de la Bible. Et pourtant, sa voix est restée muette à la fête de l'*Être suprême*, où M. J. Chénier, son frère, le disciple de Voltaire et le complice de Robespierre dans le meurtre de Louis XVI, trouva de si beaux accents. Pourquoi ce silence, ô fils d'Apollon ? Les dieux t'avaient-ils défendu de monter ta lyre pour le Dieu suprême, ou ta raison et ton cœur de citoyen t'avaient-ils défendu de t'associer à ces monstres sanguinaires qui décrétaient l'existence de Dieu de la même main qui, tous les jours, signait la mort des plus nobles enfants de la France ? Le dieu de ces bourreaux, le dieu de ces sanglantes hécatombes, ce n'était pas le tien, et ce n'était pas celui du ciel ; mais pourquoi ton âme aimante, pourquoi ton cœur honnête et généreux n'a-t-il pas chanté le Dieu mort sur le Calvaire pour l'humanité, comme tu es mort sur l'échafaud pour ton pays ? Malheureusement, tout avait contribué à le rendre païen.

Nous l'avons vu naître et grandir sous l'influence de la Grèce. L'éducation du collége succédant à l'éducation maternelle avait rempli son imagination, son cœur, sa raison, non-seulement de l'amour des lettres classiques, mais de l'esprit et des institutions de la Grèce et de Rome. L'enseignement était devenu entièrement païen. La révolution politique et sociale était une des conséquences de cette éducation. A force d'admirer les tribuns et les démocrates de l'antiquité, on avait voulu agir comme eux pour faire le même bruit dans l'histoire. Doit-on s'étonner que l'imagination, fatiguée de l'esprit mondain d'une société frivole, se soit réfugiée dans l'art païen comme dans un port, après le naufrage des croyances ? Imiter les anciens valait mieux sans doute, pour le génie, que d'imiter les imitateurs du dix-septième

iècle, dont l'art n'était plus qu'un cadavre brillamment paré. La liberté de l'inspiration, comme la liberté des institutions, devait sortir de l'imitation des formes antiques.

En ressuscitant l'esprit du paganisme littéraire, André Chénier obéissait aux tendances de son époque aussi bien qu'aux tendances de son imagination. C'était le temps où Lemercier se livrait à l'étude du théâtre de Sophocle et à celui d'Eschyle qu'il devait imiter, malgré les dédains de La Harpe, et d'où allait sortir un chef-d'œuvre : la tragédie d'*Agamemnon* (1). C'était le temps où brillait Lebrun (2), surnommé le *Pindarique*, Lebrun,

(1) LEMERCIER (*Népomucène*), né à Paris en 1771, est mort en 1840 c'est V. Hugo qui lui a succédé à l'Académie. Lemercier a publie *Agamemnon*, son chef-d'œuvre en 1797. C'était un esprit très hardi, mais assez mal équilibré. Il a donné le premier exemple de l'abandon des unités de temps et de lieu. Il n'a pas seulement réussi dans la tragédie, mais encore dans la comédie par *Pinto* qui date de 1800. Parmi ses autres œuvres, on distingue les tragédies suivantes : *Clovis*, la *Démence de Charles VI*, *Frédégonde et Brunehaut*, *Baudouin*, *Saint Louis*, *Christophe Colomb* ; deux comédies : le *Corrupteur* et la *Comédie romaine* ; un drame : les *Martyrs de Souly* ; des poèmes : *Homère et Alexandre*, les *Ages français*, la *Mérovéide*, l'*Atlantiade*, dont Newton est le héros ; un poème satirique : la *Panhypocrisiade* ou *Spectacle infernal du XVIe siècle*, et un *Cours analytique de littérature* très curieux par l'énumération des conditions diverses que doivent revêtir les grands genres de poésie, et rempli d'ailleurs d'observations aussi fines que justes et d'une logique serrée.

(2) LEBRUN (Ponce-Denis ÉCOUCHARD), né à Paris en 1729, est mort en 1807. Ce poète avait beaucoup d'imagination et de fougue, et il savait, dans la forme, unir la grâce à la vigueur. Mais, comme l'a dit Géruzez, il aurait été trouvé trop païen par les païens mêmes. Deux choses lui sont communes avec V. Hugo : le privilège d'avoir gardé jusqu'à la fin le don des vers et la facilité à passer d'un camp dans l'autre avec la fortune. Il a chanté Louis XVI, la République et l'Empire avec la même verve. Ses meilleures odes sont les suivantes : l'Ode sur le *Désastre de Lisbonne*, l'*Ode à Voltaire* en faveur d'une petite nièce de Corneille, l'*Ode nationale* sur le projet d'une descente en Angleterre par Napoléon, enfin et surtout, l'ode sur le *Vaisseau le vengeur* qui, plutôt que de se rendre sous le feu des Anglais, s'est abîmé dans les flots au cri de *Vive la République*.

Comme J. J. Rousseau, Lebrun excellait dans l'épigramme autant, sinon plus encore, que dans l'ode. Il s'attaquait à tout le monde. Mais ses plus cruelles épigrammes ont été dirigées contre La Harpe. Lebrun, comme caractère, ne valait pas mieux que l'auteur du *Lycée*. Il s'est fait au moins autant d'ennemis que lui. Il n'a pas même su trouver la paix dans son foyer. Sa femme a dû le quitter, après quatorze ans de mariage. Ses œuvres se composent d'*Odes*, d'*Élégies*, d'*Épîtres*, d'*Épi-*

le plus païen des poètes, non par l'âme gonflée d'orgueil et d'emphase, mais par les images mythologiques qu'il répandait partout, jusque dans les sujets les plus modernes ; poète égoïste et vaniteux, aussi excessif dans l'éloge que dans le blâme, mais plein de vigueur et d'audace, à qui il n'a manqué que des convictions, pour atteindre les plus hauts sommets de l'art et du génie, et qui est resté dans les régions secondaires du talent, enlevant tout crédit à sa muse, pour n'avoir jamais aimé que lui-même et pour n'avoir compris ni l'esprit de l'antiquité ni les besoins de son époque. André Chénier a subi son influence par l'adoption de la mythologie, comme il a subi celle de Parny dans la peinture licencieuse de l'amour sensuel. Mais, de même qu'il a corrigé Parny, en mêlant la beauté sculpturale au réalisme de la passion, de même il a corrigé Lebrun, en réservant l'emploi de la mythologie aux sujets classiques. Par là il a été tout à la fois le plus antique et le plus moderne des poètes de la France avant notre siècle. Cela peut paraître un paradoxe, et c'est pourtant une vérité. André Chénier avait un sentiment trop exquis de l'art grec pour faire intervenir les divinités olympiques dans des sujets modernes, comme l'avaient fait jusque-là tous les poètes classiques de l'Europe, depuis le Dante jusqu'à Boileau. Ce n'est pas lui qui eût fait descendre de l'Olympe Jupiter, Mars et Bellone, pour les faire assister au *Passage du Rhin* et à *la Prise de Namur*. Il savait trop bien qu'Homère et Pindare, Virgile et Horace, Théocrite et Tibulle étaient de leur temps ; et que, s'ils avaient vécu au siècle de Louis XIV, ce n'est pas à l'Olympe ni au Parnasse qu'ils auraient demandé l'inspiration. Chénier s'est fait leur contemporain dans l'élégie et dans l'idylle, et il s'est assez identifié avec eux pour se conformer à leurs croyances. Mais s'il avait pu chanter Christophe Colomb, aurait-il, comme Camoëns, tourné les regards de son héros vers l'Olympe et le Calvaire tout à la fois ? S'il avait chanté le Dieu d'Abraham, d'Isaac et de Jacob, aurait-il introduit dans la Judée les dieux de Théocrite et de Virgile ? Non, ses dernières élégies, ses odes et ses ïambes politiques en font foi. *La Jeune Captive*, à l'exception d'un seul vers où le poète pastoral se découvre :

Pour moi *Palès* encore a des asiles verts,

grammes, de *Fables*, des *Veillées du Parnasse* et d'un poème inachevé sur la *Nature* où il y a des morceaux superbes. Il a aussi traduit avec beaucoup de talent plusieurs odes d'Horace.

est une élégie toute moderne. C'est déjà la douce et souriante mélancolie, c'est déjà l'harmonie et la grâce lamartiniennes.

On a voulu faire de Chénier le chef de l'école moderne. Non, l'école romantique relève du moyen âge, et Chénier de la Grèce. Au point de vue de la versification seulement, il a donné le premier exemple de l'heureux emploi de la césure mobile et de l'enjambement. Sa poésie n'est que le signe avant-coureur d'un siècle qui va dépouiller les langes de l'imitation pour chercher en lui-même et dans la nature, dans ses traditions nationales et religieuses, le souffle inspirateur. Mais plus grave est l'erreur de ceux qui n'ont vu dans ce poète que le chantre du passé, tournant le dos à l'avenir. On a dit que, s'il avait chanté la nature, il ne faisait en cela qu'imiter Delille. Et l'on n'a pas pris garde que la nature était, pour cet émule de Théocrite, le séjour de son âme, tandis qu'elle n'était pour Delille que le séjour de son imagination. On n'a pas compris qu'elle était pour l'un la mère bienfaitrice du genre humain, et pour l'autre une palette sur laquelle il broyait ses couleurs. D'un côté, c'est l'art ; de l'autre, l'artifice. Ils n'ont pas entre eux d'autre parenté dans la description de la nature. Je me trompe, André Chénier a sacrifié parfois au faux goût de son siècle pour la périphrase. C'était un des nombreux travers de cette époque de décadence. Mais généralement sa langue est libre et franche, simple et naturelle, juste et sobre, élégante et harmonieuse, comme celle de ses maîtres antiques. Ce sont là des qualités qui n'ont rien à perdre à servir d'enveloppe aux idées modernes. Et quand on dit qu'il faut à des pensées nouvelles un style nouveau, cela ne veut pas dire qu'il soit permis d'enfreindre les règles fondamentales de la raison et du goût, et que le poète puisse à son gré bouleverser toutes les lois du langage. Il ne faut pas confondre la langue des vers avec celle de la prose. Le vers, instrument des vérités éternelles, est un vase d'or et de bronze qui doit être à l'abri de la rouille des âges ; il ne peut subir toutes les transformations de la prose, vase d'argile qui se brise et se renouvelle sans cesse sous l'assaut du temps.

Chose merveilleuse ! Ce poète moissonné dans sa fleur et qui semble n'avoir pas eu le temps de laisser des fruits mûrs, a fait entendre sur la lyre les accents les plus doux et les plus vigoureux de son siècle. C'est qu'il avait en lui le cœur d'un poète et l'âme d'un citoyen. Il avait passé en Angleterre, dans un emploi

subalterne de la diplomatie, les trois dernières années qui précédèrent la révolution de 89. Il y avait vécu malheureux, triste, isolé, maudissant ce ciel brumeux qui offusquait son imagination orientale. Dans de pareilles dispositions, il lui était difficile de goûter pleinement la poésie de la Grande-Bretagne. Et néanmoins Shakspeare, Joung, Thomson, avaient laissé leur empreinte dans son esprit devenu plus sombre, plus énergique et plus indépendant. L'influence de cette libre terre se révéla bientôt, quand il revint en France apporter sa part dans les revendications de la liberté. Comme Mirabeau, il voulait la réforme, non le renversement de la monarchie. C'était un esprit juste, ouvert à toutes les aspirations modernes, mais aussi ennemi de la violence que de la chimère. Il a laissé des pages de publiciste aussi éloquentes que les plus beaux discours de la tribune. L'imagination n'y joue aucun rôle, si ce n'est celui de relever l'idée par la beauté du style. André Chénier n'est pas descendu dans l'arène pour prendre, comme son frère Marie-Joseph, un rôle actif dans les luttes politiques de la Révolution ; mais les sages conseils qu'il a donnés la monarchie et au peuple par la voie de la presse révèlent en lui la raison calme et haute d'un véritable homme d'État. Cette faculté précieuse dans un rêveur est un nouveau démenti au mot de Platon, qui veut qu'on chasse les poètes de la république, après les avoir couronnés de fleurs. Il n'y a pas l'ombre d'une chimère dans la politique de ce poète citoyen, tandis que tout est chimère dans celle du philosophe grec. Le sens de l'idéal ne détruit pas le sens de la réalité dans l'esprit des hommes de génie qui sont en même temps hommes de bon sens et hommes de bien. La probité politique qui concilie le progrès avec l'ordre moral, avec la stabilité des institutions, n'est-elle donc pas une des conditions du beau (καλοκάγαθο) ?

Chénier, épris des espérances qu'éveillait la révolution à son origine, fit éclater sur sa lyre l'enthousiasme de la liberté, et menaça, au nom du patriotisme, les rois ennemis de l'émancipation des peuples (1). Et voilà le poète que la révolution en délire

(1) Il faut lire son dithyrambe sur le *Serment du jeu de Paume* pour juger le poète-citoyen beaucoup moins préoccupé ici de son art qu'exalté par son patriotisme : « Tremblez », dit-il, aux rois absolus,

« Si votre sceptre impie ose frapper les lois.

. . . .

allait envoyer à la mort! Quel était donc son crime? C'était d'être modéré, d'être l'ennemi des excès, de la violence des partis, du désordre, de l'injustice, du règne de la force brutale. André Chénier comprenait que la liberté sans l'autorité est un vain mot. Il ne voulait pas plus de la tyrannie de la multitude que de la tyrannie des rois. Le règne des lois, c'était son évangile politique (1).

O poète! tu seras victime de cette nouvelle tyrannie, plus implacable que celle des rois. Car elle est anonyme, et elle a tout un peuple pour complice. André Chénier chercha vainement à arrêter la monarchie sur sa pente : sa ruine était écrite dans les desseins de la Providence. Le plus innocent et le plus généreux des rois devait expier par sa mort les fautes de sa race. Le poète n'a pas du moins trempé dans ce régicide, et le sang du juste ne poursuivra pas sa mémoire.

Que restait-t-il à chanter, quand la guillotine fauchait toutes les têtes qui dépassaient le niveau de la foule? Pour tout honnête homme courageux, il ne restait plus qu'à mourir. Mais la voix du poète ne s'éteindra pas sans avoir jeté un cri d'anathème à ses bourreaux, qui sont aussi les bourreaux de la France. André Chénier s'arma du fouet de la satire, et l'ïambe vengeur éclata de son âme indignée, comme la voix de la Némésis moderne, foudroyant la perversité sanguinaire et signalant les crimes des démagogues aux malédictions de la postérité. C'est Juvénal traînant aux gémonies tous les Nérons du peuple ; c'est Archiloque, marquant d'un fer rouge le front de Lycambe, et l'attachant au

La sainte liberté, fille du sol français,
Pour venger l'homme et punir les forfaits,
Va parcourir la terre en arbitre suprême. »

(1) « Mais au peuple surtout sauvez l'abus amer
De sa subite indépendance.
Contenez dans son lit cette orageuse mer.
Par vous seuls dépouillé de ses liens de fer,
Dirigez sa bouillante enfance.
Vers les lois, le devoir, et l'ordre et l'équité,
Guidez, hélas! sa jeune liberté.
Gardez que nul remords n'en attriste la fête.
Repoussant d'antiques affronts,
Qu'il brise pour jamais dans sa noble conquête,
Le joug honteux qui pesait sur sa tête,
Sans le poser sur d'autres fronts. »

pilori de l'infamie. Mais le nouvel Archiloque, au lieu d'injures personnelles, venge les injures de la patrie livrée aux mains des cannibales de la Terreur.

Quelle ironie sanglante sur les Suisses révoltés du régiment de Chateauvieux, fêtés dans Paris par Collot d'Herbois :

« Salut, divin triomphe ! entre dans nos murailles :
Rends-nous ces guerriers illustrés
Par le sang de Désille et par les funérailles
De tant de Français massacrés ! »

Ecoutez maintenant ces accents sortis de la prison de Saint-Lazare. Sauvez-moi, dit le poète, en s'adressant à la justice et à la vérité :

« Sauvez-moi, conservez un bras
Qui lance votre foudre, un amant qui vous venge.
Mourir sans vider mon carquois !
Sans percer, sans fouler, sans pétrir dans leur fange,
Ces bourreaux, barbouilleurs de lois ;
Ces tyrans effrontés de la France asservie,
Égorgée ! ô mon cher trésor,
O ma plume ! fiel, bile, horreur, dieux de ma vie,
Par vous seul je respire encor. »

Il y avait dans son noble cœur autant de pitié pour les victimes que d'indignation contre les bourreaux. Qu'il est touchant quand il pleure la destinée de sa jeune compagne d'infortune, jetée comme lui dans ces noirs cachots, d'où l'on ne sortait que pour être traîné comme un vil bétail à l'abattoir. Il semble que le poète mène le deuil de la poésie qui va s'éteindre dans son sang (1). Hélas ! deux jours encore et il était sauvé. Mais l'impru-

(1) Citons ses derniers vers inachevés :
« Comme un dernier rayon, comme un dernier zéphire
Anime la fin d'un beau jour,
Au pied de l'échafaud j'essaie encor ma lyre.
Peut-être est-ce bientôt mon tour ;
Peut-être avant que l'heure en cercle promenée
Ait posé sur l'émail brillant,
Dans les soixante pas où sa route est bornée,
Son pied sonore et vigilant,
Le sommeil du tombeau pressera mes paupières.
Avant que de ses deux moitiés
Ce vers que je commence ait atteint la dernière,
Peut-être en ces murs effrayés

dence d'un père trop alarmé a hâté son jugement. Robespierre allait monter à son tour sur cet échafaud où il avait fait périr tant de victimes. André Chénier mourut le 7 thermidor. Sur la charrette qui le conduisait au supplice il rencontra un autre ami des Muses : Roucher, moins célèbre par son poème *des Mois* que par le quatrain si touchant qu'il adressa à son épouse, à sa fille, à son fils, avant de sortir de sa prison :

Ne vous étonnez pas, objets sacrés et doux,
Si quelque air de tristesse obscurcit mon visage ;
Quand un savant crayon dessinait cette image,
J'attendais l'échafaud, et je pensais à vous.

Les deux amis, pleins de courage en face de la mort, s'entretenaient ensemble et déploraient sans doute le sort de la France, qui n'avait secoué le joug d'une tyrannie que pour retomber dans l'autre, et qui tuait de ses propres mains son génie et sa liberté.

Avant de mettre sa tête sur le billot qui devait être le lit de sa gloire, le jeune martyr de la liberté se frappa le front en disant : « Il y avait pourtant quelque chose là. » Ah ! oui, c'était Minerve armée qui allait jaillir de sa tête en travail ; mais la hache y avait mis bon ordre. Qui pourrait s'empêcher de maudire les révolutions devant cette tête si féconde en promesses, qui à trente et un ans roula dans le panier de la guillotine ? La France devait être bien coupable pour avoir mérité un tel châtiment.

Cessons pourtant nos plaintes et nos malédictions. Les premiers bourreaux ne sont pas les exécuteurs des hautes œuvres : ce sont les crimes qui ont fait descendre du ciel ces fléaux horribles, mais ces fléaux régénérateurs, car les innocents qui y sont ensevelis avec les coupables, désarment la justice divine et préparent au monde, par ces grandes leçons, de nouvelles et plus glorieuses destinées. Détournons nos regards de ce spectacle de sang ! Quelle voix pourrions-uous entendre après cette voix si pure, étouffée par la main du bourreau ? La poésie est morte avec André Chénier, et elle renaîtra de sa cendre, mélancolique et pieuse, comme une fleur sur un tombeau.

Le messager de mort, noir recruteur des ombres,
Escorté d'infâmes soldats,
Remplira de mon nom ces longs corridors sombres. »
. . . .

FIN.

NOTE

SUR LA POÉSIE DIDACTIQUE ET SUR LES FABLES DE L'INDE.

Pour la complète intelligence du moyen âge, ajoutons ici à notre rapide esquisse sur la poésie hindoue quelques traits dont on comprendra l'importance, en ce qui concerne la poésie didactique et les fables de l'Inde. Nous nous contenterons de résumer un chapitre de M. Félix Nève (1) qui fut notre maître et à qui nous devons la plupart de nos renseignements sur une littérature dont il a été un des principaux initiateurs en Europe. Nous nous plaisons à rendre à ce savant orientaliste l'hommage et la justice qui lui sont dus pour les brillantes études de toute sa vie.

Nous avons dit que la poésie didactique était mêlée à toute la littérature de l'Inde. Toutefois ce n'est qu'à partir de l'époque brahmanique que nous la rencontrons : elle n'apparaît pas dans les *Védas*, ces premiers monuments des croyances de la race aryenne.

Mais elle se manifeste dans les commentaires de ces livres sacrés et surtout dans l'épopée indienne qui contient autant de dissertations que de récits. Quant aux poèmes sentencieux et gnomiques, « ils sont sans exception postérieurs à l'avènement de la poésie plutôt profane, savante, fleurie, artificielle qui a vu le jour dans les premiers siècles de l'ère moderne. » Émile Burnouf, dans son *Essai sur le Véda*, a dit avec raison : « La poésie moraliste suppose un long passé de réflexions et de relations plus ou moins compliquées et variées entre les hommes. Or, à une époque où les relations de famille, antérieures à la constitution d'un État étaient fort simples, la science morale ne pouvait être que rudimentaire. » Dans le Mahâbhârata les sentences abondent ; mais seulement « dans les sections où l'on

(1) Voir les *Époques littéraires de l'Inde.* Bruxelles, Merzbach et Falk ; Paris, Ernest Leroux 1883.

reconnaît des interpolations relativement modernes de la main de rédacteurs auxiliaires (1). » Le goût des indiens pour les maximes les porta à composer plus tard des livres de sentences. De là les trois *Çatakas* ou Centuries d'un poète royal du nom de Bhartrihari, vivant vers la même époque que Câlidâsa, c'est-à-dire dans les premiers siècles du christianisme (entre le II[e] et le IV[e] siècle).

Les apologues comme les sentences s'introduisirent d'abord dans l'épopée.

« Avant l'époque inférieure de la littérature sanscrite où l'on composa des apologues en corps d'ouvrage, dit M. Nève, la fable avait eu son à-propos dans les récits de la littérature épique ; elle avait fourni des exemples qui n'étaient pas des hors-d'œuvre au milieu d'aventures qui se greffaient les unes sur les autres dans un même épisode. Le Mahâbhârata nous a conservé plusieurs de ces apologues rédigés en distiques comme le poème lui-même..... Peu de temps après la dernière rédaction de la Bhâratide, on composa des recueils qui vinrent grossir la catégorie déjà fort grande des traités de morale (*Nîtî-Çastrani*)...... Le plus ancien est l'ouvrage sanscrit : *Pancha-tantra* « les cinq livres ou sections. » Comme traité de morale et de politique, il avait quelque renommée hors de l'Inde au VI[e] siècle de l'ère chrétienne, puisque le Sassanide Chosroès Anouchirwan envoya Barzouïeh dans ce pays pour lui en rapporter le texte : la version pehlvie qui en fut faite sous le même règne est perdue, mais elle a servi de modèle aux versions arabes, persanes, syriaques, hébraïques, etc., des siècles suivants : il est avéré que c'est par cette voie que grand nombre d'apologues réputés orientaux furent connus en Europe dans le cours de notre moyen âge. »

L'*Hitopadéça* ou « l'instruction salutaire » est la libre réduction du premier recueil. Il est composé de quatre livres : 1° l'*acquisition des amis* ; 2° La *rupture avec les amis* ; 3° La *Guerre* ; 4° La *Paix*. Les auteurs des deux recueils ont observé la même ordonnance (2). « Chaque livre a une introduction qui fait pres-

(1) Félix Nève. *Op. Cit.*

(2) Il n'y a de différence que dans l'ordre des apologues. Quelques fables nouvelles figurent aussi dans l'*Hitopadéça*. L'auteur reconnaît qu'il a puisé dans un autre écrit encore que dans le *Panchatantra*.

sentir l'objet et le caractère des aventures choisies comme matière d'enseignement ; puis il expose un apologue dans lequel sont encadrés d'autres apologues récités à l'appui d'une moralité par les personnages de la fable principale, et assaisonnés de vers sentencieux. Les récits sont en prose, mais les sentences qui mettent en relief la prudence des acteurs de ces petits drames sont versifiées : seulement les stances ne sont pas toujours composées tout exprès par le narrateur ; elles sont très souvent empruntées à l'un ou l'autre poème de quelque popularité. On ne peut disconvenir que les pensées du même ordre n'aient été énoncées avec une grande variété de tours et d'images ; aussi les recueils sanscrits d'apologues offrent-ils des exemples de tous les genres de style, comme il en est dans les recueils de fables et de contes populaires en langue persane..... Les deux recueils indiens ne portent point de nom d'auteur ; de part et d'autre il est question d'un brahmane appelé *Vichnou-Sarman* recevant d'un prince la mission de composer un livre devant servir à l'éducation de ses fils ; et, en vérité, la politique le dispute à la morale dans le plus grand nombre des fables et des aventures..... On reconnaît, sous le masque de divers animaux, les sentiments et les travers de l'homme, et on discerne sans peine l'état moral de la société indienne en décadence ». Les mœurs s'affaiblissaient avec les croyances. « La loi religieuse est remplacée par une sagesse personnelle, par une politique de convention et d'expérience..... Il va de soi que les écrivains hindous développent en certains endroits d'excellentes maximes sur les devoirs de chacun, en particulier sur certaines vertus sortant des mœurs antiques et restées héréditaires dans quelques familles. Ils formulent les idées les plus sages, conçues jadis dans leur sens vrai en Orient sur l'hospitalité, l'amitié, la générosité, le dévouement ; ils vantent la modération dans les désirs, le calme de l'âme, la pratique des beaux préceptes que l'on médite volontiers et qu'on aime à répéter. Mais, la part faite aux enseignements de la morale privée, les rédacteurs d'apologues ont donné le plus d'attention à la science du gouvernement, à la politique. C'est dans les aventures et les anecdotes empruntées pour le fond à l'histoire contemporaine qu'ils ont déployé le plus de finesse et de talent : ils ont été les échos des cours indiennes, et ils ont vulgarisé des leçons de diplomatie qui tournaient au profit du machiavélisme le plus raffiné. »

Sans doute, on y trouve des sentences du spiritualisme le plus élevé, comme les suivantes :

« La vertu est le seul ami qui nous suive après notre mort. Tout le reste périt avec notre corps. » — « Lorsqu'un être dévore la chair d'un autre, voyez l'inégalité cruelle qui existe entre la jouissance de l'un et le mal de l'autre. Le premier éprouve le plaisir d'un instant, le second perd à jamais l'existence : » — « Si nous pensions à la douleur qu'éprouve l'homme quand il réfléchit qu'il faut mourir, cette seule pensée suffirait pour nous faire épargner notre ennemi. » — « On peut satisfaire sa faim avec les nombreux végétaux et avec les fruits de toute espèce que produit la forêt ou la terre : qui donc, pour assouvir une faim sanguinaire, voudrait commettre le crime de tuer ce qui pense, ce qui sent, ce qui aime dans la nature animée (1) ? »

Devant de telles pensées, on comprend que Lamartine s'écrie : « Nous demandons pardon aux philosophes qui proclament le progrès continu et illimité des mœurs ici-bas ; mais nous ne voyons pas un progrès bien constaté du boucher d'Occident sur le Brahmane d'Orient. » Mais quand le poète ajoute à *une époque si reculée du monde,* il s'imagine que ces fables remontent à la plus haute antiquité de l'Inde et du monde. En cela, il fait erreur ; car, à supposer même que les sentences précitées appartiennent au commencement de notre ère et qu'elles soient en effet d'un brahmane, les fables, dans leur ensemble, portent bien la marque des siècles de décadence, et l'on peut douter même qu'elles soient de la main d'un brahmane, quand on voit comment le sacerdoce y est traité (2). Leurs auteurs Indiens étaient plutôt des sages, des *pandits* ayant pour protecteurs des rois ou des ministres. « Ils ont écrit sous l'inspiration de conseillers expérimentés qui tenaient à inculquer à la jeunesse de cour, aux grands comme aux princes, des leçons de politique applicables aux éventualités de la vie. »

(1) Voir l'*Hitopadéça* traduite par Ed. Lancereau. Paris, Jannet. 1855.

(2) « La personne des Brahmanes n'est pas ménagée : des amis fidèles leur sont préférés. Les pénitents de Djaggernath sont peints comme des hommes grossiers et hideux : il est permis aux rats de manger dans leur écuelle. Les observances brahmaniques sont parodiées : un épervier prend les allures d'un brahmane, un vieux tigre se fait repentant : un chat flatteur se lave dans les eaux du Gange et jeûne en expiation de ses méfaits d'après les phases de la lune comme un Brahmacharî (Les *Époques littéraires de l'Inde*, p. 454).

Quoi qu'il en soit, voilà la grande source, faussement attribuées à Bidpaï et à Lockman, où le moyen âge a puisé beaucoup de ses apologues ; et La Fontaine y a trouvé le sujet de quelques-unes de ses meilleures fables (1) (VII à XI).

NOTES

SUR LE MOYEN AGE EN FRANCE.

I.

POURQUOI LA FRANCE N'A PAS EU D'HOMÈRE.

On s'est demandé pourquoi n'y a-t-il pas eu d'Homère dans la France du moyen âge ? Est-ce simplement parce que la langue n'était pas suffisamment formée ? Mais quand le Dante, l'Homère florentin, conçut la *Divine comédie*, la langue italienne n'était point faite, et c'est lui qui la créa. Le génie n'apprend pas sa langue, il la sait d'instinct, et la pensée jaillit de sa tête, armée de son expression, comme Minerve sortit en armes du cerveau de Jupiter. Est-ce le sujet qui a manqué ? Mais Roland, Godefroid de Bouillon, Alexandre et Charlemagne, la lutte de la Croix et du Croissant, de l'Évangile et du Coran, du Christianisme et du Mahométisme, ne valaient-ils pas Achille, Hector, Diomède, Ajax, Ulysse, et la lutte des Grecs contre les Troyens ? La scène des événements, a-t-on dit, était trop éloignée, et l'inspiration populaire ne pouvait plus échauffer des poètes qui ne faisaient la plupart du temps que traduire des œuvres monacales, poèmes ou chroniques qui n'étaient eux-mêmes que la paraphrase des primitives cantilènes : reflet du reflet. Mais l'Arioste et le Tasse, chantres de Roland et de Godefroid, vivaient au seizième siècle, et ils n'avaient pour canevas que ces vieilles chroniques ou ces vieux romans de chevalerie qui n'avaient pas trouvé d'Homère. Non, les événements n'enfantent pas le génie ;

(1) Celles surtout qui roulent sur l'amitié : les *deux Pigeons*, les *deux Amis*. Citons encore le *Chat, la belette et le petit lapin*, L'*Ours et l'Amateur des jardins*, le *Chat et le rat*, le *Dépositaire infidèle*, l'*Homme et la couleuvre*, la *Tortue et les deux canards*, le *Berger et le roi*, les *deux Aventuriers et le Talisman*, le *Lion*.

la nature seule, la nature et Dieu ont le secret de cette flamme divine qui cherche en elle-même et hors d'elle-même la matière combustible, mais que rien n'allume quand on n'en porte pas en soi l'immortel foyer. Si l'Arioste ou le Tasse s'étaient rencontrés au douzième siècle en France, l'Homère féodal était trouvé dans toute la naïveté des temps chevaleresques. La nature avare s'est refusée à ce prodige : elle a réservé au peuple seul l'honneur de l'invention, et elle a attendu que l'art vînt l'aider à mettre en œuvre ces riches matériaux pour créer deux merveilles : le *Roland furieux* et la *Jérusalem délivrée.* Seulement c'est du sein du pays le plus étranger aux événements de la chevalerie que sont nées ces deux merveilles, mais chez le peuple le plus artiste de l'Europe, et à l'époque de sa plus haute culture littéraire, comme pour mieux prouver combien la nature sans l'art est impuissante et combien le génie sait trouver sans effort la matière de ses chants.

II.

Origine des Fabliaux.

Après l'évolution chevaleresque, la France sembla donner raison à ceux qui disent qu'elle n'a pas la *tête épique.* On la vit tout à coup déserter la grande veine de l'épopée pour s'attacher à suivre un mince filon souterrain d'origine étrangère dont elle fit la monnaie courante de l'esprit gaulois.

Antérieurement à toute littérature savante, à toute poésie d'art, tous les peuples ont eu de ces courts récits imaginaires, merveilleux et naïfs, qu'on nomme en Orient contes ou fables, en Espagne romances ou létrilles et en France légendes ou fabliaux, littérature volante transmise par la mémoire et qui

« Passe de bouche et s'accroît en marchant. »

Ce n'est pas le chant populaire fondé sur les événements réels et constituant les premières assises des épopées historiques et merveilleuses. C'est l'imagination qui les crée, mais c'est l'imagination du peuple crédule et superstitieux donnant un corps à ses rêves, à ses illusions, à ses espérances, à ses amours, à ses terreurs, à ses vengeances, ou cachant sa malice sous le voile transparent de l'allégorie morale. Le plus souvent, cette poésie est anonyme, et c'est ce qui en fait le charme. L'auteur, c'est le

peuple dont elle exprime les joies ou les douleurs et dont elle retrace les mœurs naïves et souvent grossières. Dans ces villes et ces châteaux du moyen âge où la vie était si monotone et si triste, entre la guerre, la famine ou la peste, les jongleurs et les trouvères étaient accueillis comme une providence au foyer de nos pères. Les longs romans de chevalerie pouvaient convenir à la noblesse féodale dans ses châteaux ; mais on devait finir par se lasser de n'entendre jamais que ces interminables aventures plus faciles à lire qu'à raconter ; et la vogue devait passer à ces récits épisodiques qui ne suspendent que pour un moment le cours de la conversation. De là les fabliaux, et ces contes, petits anneaux détachés de la chaîne du roman d'aventures et retenant encore un reste du grand souffle épique, comme ce gracieux et naïf récit d'*Aucassin et Nicolette* resté longtemps si populaire, et ce *lai d'Aristote* où l'amour fait marcher la science à quatre pattes et la mène par la bride, monté sur elle à califourchon. C'est un conte oriental transmis par les Arabes, mais qui a pris en Occident la couleur chevaleresque du roman d'Alexandre. Les *lais* bretons, qui ont fait la réputation de Marie de France et qui se rattachent de près ou de loin au cycle de la Table Ronde, respirent encore un parfum d'aristocratie ou de cour. Mais la littérature devait descendre dans les couches inférieures de la société. C'est pour le peuple que fut créé le vrai fabliau, et c'est là surtout qu'éclate l'originalité française au moyen âge. Cette poésie, sous la forme du conte moral, est née sur les bords du Gange, comme en témoignent les épopées indiennes et le recueil dont nous avons parlé plus haut : le *Panchatantra* traduit ou imité, peu s'en faut, dans toutes les langues de l'Orient et de l'Europe. Mais ces contes moraux, ces fables, ces paraboles, fruit de l'expérience et de la sagesse des vieux âges, ne furent connus que bien tard, ayant dû passer successivement de l'Inde à la Perse, de la Perse aux Arabes, des Arabes aux Juifs, des Juifs aux Espagnols et des Espagnols aux Français. Le texte hébraïque fut traduit en latin, au douzième siècle, sous le nom de *Disciplina clericalis*, par l'Espagnol Pedro Alfonso, un juif converti. Hébers mit en vers français cette version latine, vers 1220, et nomma l'ouvrage *Dolopathos ou Roman des sept sages*. L'auteur du *Castoiement d'un père à son fils* a puisé à la même source. C'est donc au treizième siècle que l'inspiration orientale pénétra en France et se mêla

aux fabliaux des trouvères. Mais déjà au douzième siècle, peut-être même au onzième, des fabliaux satiriques avaient vu le jour, le *Roman de Renart* par exemple, dont la forme a pu venir aussi d'Orient, comme toutes les allégories où les animaux font la leçon aux hommes.

Ce qui est essentiellement français, c'est le fabliau amusant où s'épanche la naïve et ingénieuse gaîté gauloise assaisonnée de malice et trop souvent de grossières licences. Le peuple des classes inférieures, pour faire diversion à la monotonie, à l'ennui et à la tristesse de son existence corvéable, voulait être amusé par des contes égrillards et riait volontiers de tout, à commencer par lui-même. De là la popularité des fabliaux dans tout le cours du moyen âge.

III.

Quelques traits de l'originalité de Rutebeuf.

Rutebeuf « eut toute espèce de malheurs, d'abord celui de se marier. (1) » Sa femme n'avait rien pour elle, ni dot, ni jeunesse, ni beauté.

Tel fame ai prise
Que nus fors moi n'aim ne prise.

Association de la misère. Elle lui donna beaucoup d'enfants. Et il n'avait pas de quoi les nourrir. Quand il recevait une aumône ou un don de la pitié ou de la générosité des grands, il allait jouer aux dés et rentrait au logis sans argent et sans pain. Quelle situation pour un esprit supérieur ! Tel était l'homme de lettres à cette époque, avant l'invention de l'imprimerie. On répétait partout ses chants ; et lui, il mourait de faim avec toute sa famille. Il aurait pu s'attacher au service de quelque noble baron. Mais il n'était pas homme à vendre sa plume. Indépendant et honnête, misérable et dépensier, il avait tout ce qu'il fallait pour finir sur la paille. Et cependant il ne perd pas sa gaîté.

En moi n'ai ne venin ne fiel.

Mais il a les yeux ouverts sur les abus et les vices. Il esquisse

(1) Voir Lenient, *La Satire en France au moyen âge.*

des portraits piquants : le *pharisien*, ancêtre de Tartuffe, et la *béguine* qui n'a du couvent que l'habit et qui se marie, quand une bonne occasion se présente. Écoutez cette fine espiéglerie.

Sa parole est prophécie ;
S'ele rit, c'est compaignie ;
S'ele pleure, dévocion ;
S'ele dort, elle est ravie ;
S'ele songe, c'est vision ;
S'ele ment, n'en créez mie.

Il est plus acerbe, quand il voit les ordres mendiants aux prises avec l'Université. Les dominicains posent leur enseignement en face de la Sorbonne. Guillaume de Saint-Amour lance contre eux un manifeste. L'ouvrage est condamné au feu par le Saint-Siége, et l'auteur envoyé en exil. Aux bulles du pape et aux édits du roi les étudiants répondent par des chansons. Rutebeuf, le poète populaire, prend parti pour Guillaume de Saint-Amour. Les têtes s'échauffent et le trouvère éclate en traits juvénalesques. A la fin, tout s'apaise, et le défenseur de l'Université reprend ses fonctions, après s'être réconcilié avec la cour de Rome.

Un autre conflit s'élève. La France proclame, par la voix de Saint Louis, son indépendance temporelle vis-à-vis de Rome. La cause est nationale et populaire au premier chef. Rutebeuf prend la plume en faveur de la Pragmatique et vient en aide à l'autorité royale contre les prétentions du Saint-Siége. On croirait avoir affaire à un *libre-penseur*. Il pense librement en effet ; mais il est chrétien et respecte l'Église. Il n'en veut qu'aux pasteurs qui s'engraissent dans ses gras pâturages, sans veiller au soin du troupeau.

Sainte Église se plaint ; ce n'est mie mervelle :
Si fil sont endormi ; n'est nul qui por li velle :
Ele est en grant peril, se Diex ne la conselle.

On s'est demandé si Rutebeuf, qui poussait Saint Louis à la Croisade, était pour son compte un *enthousiaste admirateur* de ces expéditions de Terre Sainte. Question insoluble. Les poètes sont les échos sonores des impressions de leur temps. Dans la *Dispute du croisé et du décroisé*, l'esprit positif et bourgeois se raille de ce grand zèle à courir batailler au loin pour la conver-

sion des infidèles. Mais le sceptique finit par se laisser vaincre aux raisons du croyant. Est-ce conviction de la part du poète ou désir de plaire au roi ? Nous croyons que Rutebeuf était partisan des croisades comme le peuple lui-même, parce que barons et prélats préféraient leur repos aux hasards de ces guerres lointaines.

TABLE DES MATIÈRES.

Troisième section.

LE SIÈCLE DE LA RENAISSANCE.

Quatrième section.

PREMIÈRE PÉRIODE.

Epoque de Richelieu et de Mazarin.

SECONDE PÉRIODE.

Siècle de Louis XIV.

Cinquième section.

LE DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

PREMIÈRE PÉRIODE.

Règne de l'esprit.

SECONDE PÉRIODE.

Règne du sentiment.

ERRATA.

P. 18, l. 13, en remontant, lisez : *de comparaisons*. — p. 19, l. 21 et 22, lisez *consonance*. — p. 50, l. 7, lisez *Canzos*. — p. 52, l. 6, en remontant, lisez *sensualité*. — p. 59, l. 7, lisez *atteignait*. — p. 64, l. 6, lisez *habitent*. — p. 76, avant dernière ligne, lisez *L'Église, pour la réformation de ses mœurs, aurait eu besoin*, etc. — p. 97, 3e §, l. 4, lisez *saute ruisseau*. — p. 94, l. 6 de la note, au lieu de *celui*, lisez *les jeux*. — p. 99, l. 21, lisez *fend*. — p. 115, l. 15 en remontant, lisez *protestantisme*. — p. 122, l. 10, (id.) lisez *travailla*. — p. 129, l. 2, lisez *affubler*. — p. 169, l. 15, en remontant lisez *sans*. — p. 173, l. 17, lisez *Amasis*. — p. 176, l. 18, lisez *les jours sereins*. — p. 177, l. 22, lisez le *jeune Alidor*. — p. 202, l. 18, en remontant, lisez *un moyen*. — p. 207, l. 18 (id.) lisez *la poésie en France*. — p. 225, l. 5 (id.) lisez *turpitudes*. — p. 228, l. 22, lisez *dameret*. — p. 229, l. 12 (id.) lisez 1644. — p. 233, l. 3 (id.) lisez *utopies*. — p. 243, l. 4 de la 1re note, lisez *il ajournait la question*. — p. 257, l. 12, en remontant, lisez *Le poète*. — p. 262, l. 18, lisez *séparaient*. — p. 263, l. 7, lisez *s'apitoie*. — — p. 286, l. 19, après *entières*, lisez *chez un barbier*. — p. 293, l. 12, lisez *créatrice*. — p. 304, l. 7 et 8, lisez *Dégoûté du barreau, il prit, etc.* — p. 315, l. 8, lisez *du vers*. — p. 357, 1re l. de la note, lisez *Les beaux Dialogues*, etc. — p. 362, l. 5 en remontant, lisez d'*autres y saluaient*. — p. 366, l. 22, lisez *en fut*. — p. 381, dernière ligne de la note, lisez *aveugle*. — p. 397, 3e §, l. 5, lisez *la puissance temporelle*, l. 7, lisez *la combattre*.

LIBRAIRIE ALF. CASTAIGNE
20, RUE AUX HERBES-POTAGÈRES, 20
BRUXELLES

CATALOGUE DE LIVRES

DE

PHILOSOPHIE ET HISTOIRE

TABLE DES MATIÈRES

AOUT 1885

Les titres précédés d'un *astérisque* sont recommandés par le Ministère de l'Instruction publique pour les Bibliothèques et pour les distributions de prix des Lycées et Collèges.

BIBLIOTHÈQUE DE PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE

Volumes in-12 à 2 fr. 50

Cartonnés...... 3 francs. — Reliés..... 4 francs.

H. Taine.

LE POSITIVISME ANGLAIS, étude sur Stuart Mill. 2e édit.
L'IDÉALISME ANGLAIS, étude sur Carlyle.
* PHILOSOPHIE DE L'ART DANS LES PAYS BAS. 2e édit.
* PHILOSOPHIE DE L'ART EN GRÈCE. 2e édit.

Paul Janet.

* LE MATÉRIALISME CONTEMP. 4e éd.
* LA CRISE PHILOSOPHIQUE. Taine, Renan, Vacherot, Littré.
* PHILOSOPHIE DE LA RÉVOLUTION FRANÇAISE. 3e édit.
* LE SAINT SIMONISME.
* DIEU, L'HOMME ET LA BÉATITUDE. (*Œuvre inédite de Spinoza.*)
LES ORIGINES DU SOCIALISME CONTEMPORAIN. 4e édit.

Odysse Barot.

PHILOSOPHIE DE L'HISTOIRE.

Alaux.

PHILOSOPHIE DE M. COUSIN.

Ad. Franck.

* PHILOS. DU DROIT PÉNAL. 2e édit.
PHILOS. DU DROIT ECCLÉSIASTIQUE.
LA PHILOSOPHIE MYSTIQUE EN FRANCE AU XVIIIe SIÈCLE.

Charles de Rémusat.

* PHILOSOPHIE RELIGIEUSE.

Charles Lévêque.

* LE SPIRITUALISME DANS L'ART.
* LA SCIENCE DE L'INVISIBLE.

Émile Saisset.

* L'AME ET LA VIE, suivi d'une étude sur l'Esthétique franç.
* CRITIQUE ET HISTOIRE DE LA PHILOSOPHIE (frag. et disc.).

Auguste Laugel.

* LA VOIX, L'OREILLE ET LA MUSIQUE.
* L'OPTIQUE ET LES ARTS.
* LES PROBLÈMES DE LA NATURE.
* LES PROBLÈMES DE LA VIE.
* LES PROBLÈMES DE L'AME.

Challemel-Lacour.

* LA PHILOSOPHIE INDIVIDUALISTE.

Albert Lemoine.

* LE VITALISME ET L'ANIMISME.
* DE LA PHYSIONOMIE ET DE LA PAROLE.
* L'HABITUDE ET L'INSTINCT.

Milsand.

* L'ESTHÉTIQUE ANGLAISE.

A. Véra.

PHILOSOPHIE HEGÉLIENNE.

Beaussire.

* ANTÉCÉDENTS DE L'HEGÉLIANISME DANS LA PHILOS. FRANÇAISE.

Bost.

LE PROTESTANTISME LIBÉRAL.

Ed. Auber.

PHILOSOPHIE DE LA MÉDECINE.

Leblais.

MATÉRIALISME ET SPIRITUALISME.

Ad. Garnier.

* DE LA MORALE DANS L'ANTIQUITÉ.

Schœbel.

PHILOSOPHIE DE LA RAISON PURE.

Ath. Coquerel fils.

PREMIÈRES TRANSFORMATIONS HISTORIQUES DU CHRISTIANISME.
LA CONSCIENCE ET LA FOI.
HISTOIRE DU CREDO.

Jules Levallois.

DÉISME ET CHRISTIANISME.

Camille Selden.

LA MUSIQUE EN ALLEMAGNE.

Fontanès.

LE CHRISTIANISME MODERNE.

Stuart Mill.

* AUGUSTE COMTE ET LA PHILOSOPHIE POSITIVE. 2e édition.
L'UTILITARISME.

Mariano.

LA PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE EN ITALIE.

Saigey.
LA PHYSIQUE MODERNE. 2e tirage.
E. Faivre.
DE LA VARIABILITÉ DES ESPÈCES.
Ernest Bersot.
* LIBRE PHILOSOPHIE.
A. Réville.
HISTOIRE DU DOGME DE LA DIVINITÉ DE JÉSUS-CHRIST.
W. de Fonvielle.
L'ASTRONOMIE MODERNE.
C. Coignet.
LA MORALE INDÉPENDANTE.
Et. Vacherot.
* LA SCIENCE ET LA CONSCIENCE.
E. Boutmy.
* PHILOSOPHIE DE L'ARCHITECTURE EN GRÈCE.
Herbert Spencer.
* CLASSIFICATION DES SCIENCES. 2e édit.
L'INDIVIDU CONTRE L'ÉTAT.
Gauckler.
LE BEAU ET SON HISTOIRE.
Bertauld.
* L'ORDRE SOCIAL ET L'ORDRE MORAL.
DE LA PHILOSOPHIE SOCIALE.
Th. Ribot.
LA PHILOSOPHIE DE SCHOPENHAUER. 2e édit.
* LES MALADIES DE LA MÉMOIRE. 3e édit.
LES MALADIES DE LA VOLONTÉ. 3e édit.
LES MALADIES DE LA PERSONNALITÉ.
Bentham et Grote.
* LA RELIGION NATURELLE.
Hartmann.
LA RELIGION DE L'AVENIR. 2e édit.
LE DARWINISME. 3e édit.
H. Lotze.
* PSYCHOLOGIE PHYSIOLOGIQUE. 2e édit.
Schopenhauer.
* LE LIBRE ARBITRE. 2e édit.
* LE FONDEMENT DE LA MORALE. 2e édit.
PENSÉES ET FRAGMENTS. 4e édit.
Liard.
* LES LOGICIENS ANGLAIS CONTEMPORAINS. 2e édit.
Marion.
* J. LOCKE. Sa vie, son œuvre.
O. Schmidt.
LES SCIENCES NATURELLES ET LA PHILOSOPHIE DE L'INCONSCIENT.
Haeckel.
LES PREUVES DU TRANSFORMISME
* PSYCHOLOGIE CELLULAIRE.
Pi y Margall.
LES NATIONALITÉS.
Barthélemy Saint-Hilaire
* DE LA MÉTAPHYSIQUE.
A. Espinas.
* PHILOSOPHIE EXPÉR. EN ITALIE.
P. Siciliani.
PSYCHOGÉNIE MODERNE.
Leopardi.
OPUSCULES ET PENSÉES.
A. Lévy.
MORCEAUX CHOISIS DES PHILOSOPHES ALLEMANDS.
Roisel.
DE LA SUBSTANCE.
Zeller.
CHRISTIAN BAUR ET L'ÉCOLE DE TUBINGUE.
Stricker.
LE LANGAGE ET LA MUSIQUE.

Les volumes suivants de la collection in-18 sont épuisés; il en reste quelques exemplaires sur papier vélin, cartonnés, tranche supérieure dorée :

* JANET (P.). **Le Cerveau et la Pensée.** 1 vol. 5 fr.
* H. TAINE. **De l'Idéal dans l'art.** 1 vol. 5 fr.
* H. TAINE. **Philosophie de l'art en Italie.** 1 vol. 5 fr.
* H. TAINE. **Philosophie de l'art.** 1 vol. 5 fr.

ÉDITIONS ÉTRANGÈRES

Éditions anglaises.

AUGUSTE LAUGEL. The United States during the war. In-8. 7 shill. 6 p.
ALBERT RÉVILLE. History of the doctrine of the deity of Jesus-Christ. 3 sh. 6 p.
H. TAINE. Italy (Naples et Rome). 7 sh. 6 p.
H. TAINE. The Philosophy of art. 3 sh.
PAUL JANET. The Materialism of present day. 1 vol. in-18, rel. 3 shill.

Éditions allemandes.

JULES BARNI. Napoléon I. In-18. 3 m.
PAUL JANET. Der Materialismus unsere Zeit. 1 vol. in-18. 3 m.
H. TAINE. Philosophie der Kunst. 1 vol. in-18. m.

BIBLIOTHÈQUE DE PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE

Volumes in-8.

Brochés à 5 fr., 7 fr. 50 et 10 fr.; cart., 1 fr. en plus par vol.; reliure, 2 fr.

JULES BARNI.

* **La Morale dans la démocratie.** 1 vol. 2e édit. (*Sous presse.*)

AGASSIZ.

* **De l'Espèce et des Classifications.** 1 vol. 5 fr.

STUART MILL.

* **La Philosophie de Hamilton.** 1 fort vol. 10 fr.
* **Mes mémoires.** Histoire de ma vie et de mes idées. Traduit de l'anglais par M. E. Cazelles. 1 vol. 5 fr.
* **Système de logique** déductive et inductive. Traduit de l'anglais par M. Louis Peisse. 2 vol. 20 fr.
* **Essais sur la Religion.** 1 vol. 2e édit. 1884. 5 fr.

DE QUATREFAGES.

* **Ch. Darwin et ses précurseurs français.** 1 vol. 5 fr.

HERBERT SPENCER.

* **Les premiers Principes.** Traduit par M. Cazelles. 1 fort vol. 10 fr.

Principes de biologie. Traduit par M. Cazelles. 2 vol. 20 fr.

* **Principes de psychologie.** Traduit par MM. Ribot et Espinas. 2 vol. 20 fr.
* **Principes de sociologie** :
  Tome I. Traduit par M. Cazelles. 1 vol. 1878. 10 fr.
  Tome II. Trad. par MM. Cazelles et Gerschel. 1 v. in-8. 1879. 7 fr. 50
  Tome III. Traduit par M. Cazelles. 1 vol. 1883. 15 fr.
* **Essais sur le progrès.** Traduit par M. Burdeau. 1 vol. 7 fr. 50

Essais de politique. Traduit par M. Burdeau. 1 vol. 2e édit. 7 fr. 50

Essais scientifiques. Traduit par M. Burdeau. 1 vol. 7 fr. 50

* **De l'Éducation physique, intellectuelle et morale.** 1 volume. 5e édition. 5 fr.
* **Introduction à la science sociale.** 1 vol. 6e édit. 6 fr.
* **Les Bases de la morale évolutionniste.** 1 vol. 2e édit. 6 fr.
* **Classification des sciences.** 1 vol. in-18. 2e édit. 2 fr. 50

L'Individu contre l'État. Traduit par M. Gerschel. 1885. 1 vol. in-18. 2 fr. 50

Descriptive Sociology, or Groupes of sociological facts, French compiled by James Collier. 1 vol. in-folio. 50 fr.

AUGUSTE LAUGEL.

Les Problèmes (Problèmes de la nature, problèmes de la vie, problèmes de l'âme). 1 fort vol. 7 fr. 50

EMILE SAIGEY

* **Les Sciences au XVIIIe siècle.** La physique de Voltaire. 1 vol. 5 fr.

PAUL JANET.

* **Les Causes finales.** 1 vol. 2e édition. 10 fr.

TH. RIBOT.

L'Hérédité psychologique. 1 vol. 2e édition. 7 fr. 50

* **La Psychologie anglaise contemporaine.** 1 v. 3e édit. 7 fr. 50
* **La Psychologie allemande contemporaine.** 1 v. 2e édit. 7 fr. 50

ALF. FOUILLÉE.

* **La Liberté et le Déterminisme.** 1 vol. 2e édition. 1884. 7 fr. 50

Critique des systèmes de morale contemporains. 1 vol. 7 fr. 50

DE LAVELEYE.

* **De la Propriété et de ses formes primitives.** 1 vol. 3e édit 1882. 7 fr. 50

BAIN (ALEX.).

* **La Logique inductive et déductive**. Traduit de l'anglais par M. Compayré. 2 vol. 2e édit. 20 fr.
* **Les Sens et l'Intelligence**. 1 vol. Traduit par M. Cazelles. 10 fr.
* **L'Esprit et le Corps**. 1 vol. 4e édit. 6 fr.
* **La Science de l'Éducation**. 1 vol. 4e édit. 6 fr.
Les Émotions et la Volonté. Trad. par M. Le Monnier. 1 vol. 10 fr.

MATTHEW ARNOLD.

La Crise religieuse. 1 vol. 7 fr. 50

BARDOUX.

* **Les Légistes, leur influence sur la société française**. 1 vol. 5 fr.

HARTMANN (E. DE).

* **La philosophie de l'inconscient**, trad. par M. D. Nolen, avec Préface de l'auteur pour l'édition française. 2 vol. 2e édit. (*Sous presse.*)

ESPINAS (ALF.).

Des Sociétés animales. 1 vol. in-8. 2e édit. 7 fr. 50

FLINT.

* **La Philosophie de l'histoire en France**. Traduit de l'anglais par M. Ludovic Carrau. 1 vol. 7 fr. 50
* **La Philosophie de l'histoire en Allemagne**. Traduit de l'anglais par M. Ludovic Carrau. 1 vol. 7 fr. 50

LIARD.

* **La Science positive et la Métaphysique**. 1 v. 2e éd. 1883. 7 fr. 50
Descartes. 1 vol. 5 fr.

GUYAU.

* **La Morale anglaise contemporaine**. 1 vol. 2e édit. 1885. 7 fr. 50
Les Problèmes de l'esthétique contemporaine. 1884. 1 vol. 5 fr.
Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction 1884. 1 v. 5 fr.

HUXLEY.

* **Hume, sa vie, sa philosophie**. Traduit de l'anglais et précédé d'une introduction par M. G. Compayré. 1 vol. 5 fr.

E. NAVILLE.

La Logique de l'hypothèse. 1 vol. 5 fr.
La Physique moderne. 1 vol. 5 fr.

VACHEROT (ET.).

Essais de philosophie critique. 1 vol. 7 fr. 50
La Religion. 1 vol. 7 fr. 50

MARION (H.).

De la Solidarité morale. Essai de psychologie appliquée. 1 vol. 2e édition. 1883. 5 fr.

COLSENET (ED.).

La vie inconsciente de l'esprit. 1 vol. 2e édit. (*Sous presse.*)

SCHOPENHAUER.

Aphorismes sur la sagesse dans la vie. Trad. par Cantacuzène. 5 fr.
De la quadruple Racine du principe de la raison suffisante, suivi d'une *Histoire de la doctrine de l'idéal et du réel.* 5 fr.

BERTRAND (A.).

L'Aperception du corps humain par la conscience. 1 vol. 5 fr.

JAMES SULLY.

Le Pessimisme. Traduit par MM. Bertrand et Gérard. 1 vol. 7 fr. 50

BUCHNER.

Nature et science. 1 vol. 2e édition. Traduit par M. Lauth. 7 fr. 50

EGGER (V.).

La Parole intérieure. 1 vol. 5 fr.

LOUIS FERRI.

La Psychologie de l'association, depuis Hobbes jusqu'à nos jours. 1 vol. 7 fr. 50

MAUDSLEY.

La Pathologie de l'esprit. 1 vol. Trad. par M. Germont. 10 fr.

SÉAILLES.

Essai sur le génie dans l'art. 1 vol. 1883. 5 fr.

CH. RICHET.

L'Homme et l'Intelligence, fragments de psychologie et de physiologie. 1 vol. 1884. 10 fr.

PREYER.

Éléments de physiologie. Trad. de l'allem. par M. J. Soury. 1884. 5 fr.

WUNDT.

Éléments de psychologie physiologique, traduits de l'allemand par M. le docteur Rouvier. 2 vol. avec figures. (*Sous presse.*)

E BEAUSSIRE.

Les Principes de la morale, 1 vol. in-8 (*sous presse*).

COLLECTION HISTORIQUE DES GRANDS PHILOSOPHES

PHILOSOPHIE ANCIENNE

ARISTOTE (Œuvres d'), traduction de M. BARTHÉLEMY SAINT-HILAIRE.

— **Psychologie** (Opuscules), trad. en français et accompagnée de notes. 1 vol. in-8 . . . . 10 fr.

— **Rhétorique,** traduite en français et accompagnée de notes. 1870, 2 vol. in-8 . . . . 16 fr.

— **Politique,** 1868, 1 v. in-8. 10 fr.

— **Traité du ciel,** 1866; traduit en français pour la première fois. 1 fort vol. grand in-8 . . . . . 10 fr.

— **Météorologie,** avec le petit traité apocryphe : *Du Monde*, 1863. 1 fort vol. grand in-8 . . . . 10 fr.

— **La métaphysique d'Aristote.** 3 vol. in-8, 1879 . . . . 30 fr.

— **Traité de la production et de la destruction des choses,** trad. en français et accomp. de notes perpétuelles. 1866. 1 v. gr. in-8. 10 fr.

— **De la logique d'Aristote,** par M. BARTHÉLEMY SAINT-HILAIRE. 2 vol. in-8 . . . . 10 fr.

* SOCRATE. **La philosophie de Socrate,** par M. Alf. FOUILLÉE. 2 vol. in-8 . . . . 16 fr.

* PLATON. **La philosophie de Platon,** par M. Alfred FOUILLÉE. 2 vol. in-8 . . . . 16 fr.

* — **Études sur la Dialectique dans Platon et dans Hegel,** par M. Paul JANET. 1 vol. in-8 . . . 6 fr.

* ÉPICURE. **La Morale d'Épicure** et ses rapports avec les doctrines contemporaines, par M. GUYAU. 1 vol. in-8 . . . . 6 fr. 50

* ÉCOLE D'ALEXANDRIE. **Histoire de l'École d'Alexandrie,** par M. BARTHÉLEMY SAINT-HILAIRE. 1 v. in-8 . . . . 6 fr.

MARC-AURÈLE. **Pensées de Marc-Aurèle,** traduites et annotées par M. BARTHÉLEMY SAINT-HILAIRE. 1 vol. in-18 . . . . 4 fr. 50

* FABRE (Joseph). **Histoire de la philosophie, antiquité et moyen âge.** 1 vol. in-18 . . . . 3 50

PHILOSOPHIE MODERNE

* LEIBNIZ. **Œuvres philosophiques,** avec introduction et notes par M. Paul JANET. 2 vol. in-8. 16 fr.

LEIBNIZ. **Leibniz et Pierre le Grand,** par FOUCHER DE CAREIL. In-8 . . . . 2 fr.

LEIBNIZ. **Lettres et opuscules de Leibniz**, par FOUCHER DE CAREIL. 1 vol. in-8............ 3 fr. 50

— **Leibniz. Descartes et Spinoza**, par FOUCHER DE CAREIL. 1 vol. in-8.................... 4 fr.

— **Leibniz et les deux Sophie**, par FOUCHER DE CAREIL. 1 vol. in-8.................... 2 fr.

DESCARTES, par Louis LIARD. 1 vol. in-8.................... 5 fr.

* SPINOZA. **Dieu, l'homme et la béatitude**, trad. et précédé d'une introduction par M. P. JANET. 1 vol. in-18................ 2 fr. 50

— **Benedicti de Spinoza opera** quotquot reperta sunt, recognoverunt J. Van Vloten et J.-P.-N. Land, édition publiée par la commission de la statue de Spinoza. 2 forts vol. in-8 sur papier de Hollande. 45 fr.

* LOCKE. **Sa vie et ses œuvres**, par M. MARION. 1 vol. in-18. 2 fr. 50

* MALEBRANCHE. **La philosophie de Malebranche**, par M. OLLÉ-LAPRUNE. 2 vol. in-8...... 16 fr.

* VOLTAIRE. **Les sciences au XVIIIe siècle**. Voltaire physicien, par M. Em. SAIGEY. 1 vol. in-8. 5 fr.

FRANCK (Ad.). **La philosophie mystique en France au XVIIIe siècle**. 1 vol. in-18... 2 fr. 50

* DAMIRON. **Mémoires pour servir à l'histoire de la philosophie au XVIIIe siècle**. 3 vol. in-8. 15 fr.

* MAINE DE BIRAN. **Essai sur sa philosophie**, suivi de fragments inédits, par JULES GÉRARD. 1 fort vol. in-8. 1876......... 10 fr.

PHILOSOPHIE ÉCOSSAISE

* DUGALD STEWART. **Éléments de la philosophie de l'esprit humain**, traduits de l'anglais par L. PEISSE. 3 vol. in-12... 9 fr.

* HAMILTON. **La philosophie de Hamilton**, par J. STUART MILL. 1 vol. in-8............. 10 fr.

* BERKELEY. **Sa vie et ses œuvres**, par PENJON. 1 v. in-8. 1878. 7 fr. 50

* HUME. **Sa vie et sa philosophie**, par Th. HUXLEY, trad. de l'anglais par G. COMPAYRÉ. 1 vol. in-8. 5 fr.

PHILOSOPHIE ALLEMANDE

KANT. **Critique de la raison pure**, trad. par M. TISSOT. 2 v. in-8. 16 fr.

— Même ouvrage, traduction par M. Jules BARNI. 2 vol. in-8. . 16 fr.

* — **Éclaircissements sur la critique de la raison pure**, trad. par J. TISSOT. 1 volume in-8... 6 fr.

* — **Principes métaphysiques du droit**, suivis du *projet de paix perpétuelle*, traduction par M. TISSOT. 1 vol. in-8.......... 8 fr.

— Même ouvrage, traduction par M. Jules BARNI. 1 vol. in-8... 8 fr.

— **Principes métaphysiques de la morale**, augmentés des *fondements de la métaphysique des mœurs*, traduct. par M. TISSOT. 1 v. in-8. 8 fr.

— Même ouvrage, traduction par M. Jules BARNI. 1 vol. in-8... 8 fr.

* — **La logique**, traduction par M. TISSOT. 1 vol. in-8..... 4 fr.

* KANT. **Mélanges de logique**, traduction par M. TISSOT. 1 v. in-8. 6 fr.

* — **Prolégomènes à toute métaphysique future** qui se présentera comme science, traduction de M. TISSOT. 1 vol. in-8... 6 fr.

* — **Anthropologie**, suivie de divers fragments relatifs aux rapports du physique et du moral de l'homme, et du commerce des esprits d'un monde à l'autre, traduction par M. TISSOT. 1 vol. in-8..... 6 fr.

* FICHTE. **Méthode pour arriver à la vie bienheureuse**, traduit par Fr. BOUILLIER. In-8.... 8 fr.

— **Destination du savant et de l'homme de lettres**, traduit par M. NICOLAS. 1 vol. in-8. 3 fr.

* — **Doctrines de la science**. Principes fondamentaux de la science de la connaissance. In-8.. 9 fr.

SCHELLING. **Bruno** ou du principe divin, trad. par Cl. HUSSON. 1 vol. in-8.................. 3 fr. 50

— **Écrits philosophiques** et morceaux propres à donner une idée de son système, trad. par Ch. BÉNARD. 1 vol. in-8......... 9 fr.

* HEGEL. **Logique,** traduction par A. VÉRA. 2e édition. 2 volumes in-8.................... 14 fr.

* — **Philosophie de la nature,** traduction par A. VÉRA. 3 volumes in-8.................... 25 fr.

— **Philosophie de l'esprit,** traduction VÉRA. 2 vol. in-8. 18 fr.

* — **Philosophie de la religion,** traduction par A. VÉRA. Tomes I et II.................. 20 fr

— **Essais de philosophie hegelienne,** par A. VÉRA. 1 vol. 2 fr. 50

— **La Poétique,** trad. par Ch. BÉNARD. Extraits de Schiller, Gœthe Jean, Paul, etc., et sur divers sujets relatifs à la poésie. 2 v. in-8. 12 fr.

* HEGEL. **Esthétique.** 2 vol. in-8, traduit par M. BÉNARD .... 16 fr.

— **Antécédents de l'Hegelianisme dans la philosophie française,** par BEAUSSIRE. 1 vol. in-18................ 2 fr. 50

— **La dialectique dans Hegel et dans Platon,** par Paul JANET. 1 vol. in-8 .... 6 fr.

HUMBOLDT (G. de). **Essai sur les limites de l'action de l'État,** traduit de l'allemand, et précédé d'une Étude sur la vie et les travaux de l'auteur, par M. CHRÉTIEN. 1 vol. in-18................ 3 fr. 50

—* **La philosophie individualiste,** étude sur G. de HUMBOLDT, par CHALLEMEL-LACOUR. 1 vol. 2 fr. 50

* STAHL. **Le Vitalisme et l'Animisme de Stahl,** par Albert LEMOINE. 1 vol. in-18.... 2 fr. 50

LESSING. **Le Christianisme moderne.** Étude sur Lessing, par FONTANÈS. 1 vol. in-18.. 2 fr. 50

PHILOSOPHIE ALLEMANDE CONTEMPORAINE

L. BUCHNER. **Nature et science,** traduction de l'allemand, par le docteur LAUTH. 1 v. in-8. 2e éd. 7 fr. 50

— * **Le Matérialisme contemporain,** par M. P. JANET. 4e édit. 1 vol. in-18......... 2 fr. 50

CHRISTIAN BAUR **et l'École de Tubingue,** par Ed. ZELLER. 1 vol. in-18................. 2 fr. 50

HARTMANN (E. de). **La Religion de l'avenir.** 1 vol. in-18.. 2 fr. 50

— **La philosophie de l'inconscient.** 2e éd. 2 vol. in-8. (*S. presse.*)

— **Le Darwinisme,** ce qu'il y a de vrai et de faux dans cette doctrine, traduit par M. G. GUÉROULT. 1 vol. in-18, 3e édition........ 2 fr. 50

HAECKEL. **Les preuves du transformisme,** trad. par M. J. SOURY. 1 vol. in-18........... 2 fr. 50

— **Essais de psychologie cellulaire,** traduit par M. J. SOURY. 1 vol. in-18.......... 2 fr. 50

O. SCHMIDT. **Les sciences naturelles et la philosophie de l'inconscient.** 1 v. in-18. 2 fr. 50

LOTZE (H.). **Principes généraux de psychologie physiologique,** trad. par M. PENJON. 1 v. in-18. 2 f. 50

PREYER. **Éléments de physiologie,** traduits par M. J. SOURY. 1 vol. in-8. 5 fr.

SCHOPENHAUER. **Essai sur le libre arbitre.** 1 vol. in-18... 2 fr. 50

— **Le fondement de la morale,** traduit par M. BURDEAU. 1 vol. in-18................ 2 fr. 50

— **Essais et fragments,** traduit et précédé d'une vie de Schopenhauer, par M. BOURDEAU. 1 vol. in-18................ 2 fr. 50

— **Aphorismes sur la sagesse dans la vie,** traduit par M. CANTACUZÈNE. In-8............. 5 fr.

— **De la quadruple racine du principe de la raison suffisante,** suivi d'une *Histoire de la doctrine de l'idéal et du réel.* 1 vol. in-8.............. 5 fr.

RIBOT (Th.). **La psychologie allemande contemporaine** (HERBART, BENEKE, LOTZE, FECHNER, WUNDT, etc.). 1 v. in-8. 2e édition. 7 fr. 50

STRICKER. **Études sur le langage,** traduit de l'allemand par SCHWIEDLAND, 1 vol. in-18...... 2 fr. 50

PHILOSOPHIE ANGLAISE CONTEMPORAINE

STUART MILL *. **La philosophie de Hamilton.** 1 fort vol. in-8. 10 fr.

— * **Mes Mémoires.** Histoire de ma vie et de mes idées. 1 v. in-8. 5 fr.

— * **Système de logique** déductive et inductive. 2 v. in-8. 20 fr.

— * **Essais sur la Religion.** 1 vol. in-8. 2e édit............ 5 fr.

— **Le positivisme anglais**, étude sur Stuart Mill, par H. TAINE. 1 volume in-18............ 2 fr. 50

— **Auguste Comte** et la philosophie positive. In-18....... 2 fr. 50

— **L'Utilitarisme**, traduit par M. LE MONNIER. In-18........ 2 fr. 50

HERBERT SPENCER *. **Les premiers Principes.** 1 fort vol. in-8. 10 fr.

— * **Principes de biologie.** 2 forts vol. in-8............... 20 fr.

— * **Principes de psychologie.** 2 vol. in-8............ 20 fr.

— * **Introduction à la Science sociale.** 1 v. in-8 cart. 6e édit. 6 fr.

— * **Principes de sociologie.** 3 vol. in-8............... 32 fr. 50

— * **Classification des Sciences.** 1 vol. in-18, 2e édition. 2 fr. 50

— * **De l'éducation intellectuelle, morale et physique.** 1 vol. in-8, 4e édition.......... 5 fr.

— * **Essais sur le progrès.** 1 vol. in-8................. 7 fr. 50

— **Essais de politique.** 1 vol. in-8................ 7 fr. 50

— **Essais scientifiques.** 1 vol. in-8................ 7 fr. 50

— * **Les bases de la morale évolutionniste.** In-8.......... 6 fr.

— **L'individu contre l'Etat.** 1 vol. in-18. 2 fr. 50

BAIN *. **Des Sens et de l'Intelligence.** 1 vol. in-8. 10 fr.

— * **La logique inductive et déductive.** 2 vol. in-8. 20 fr.

— * **L'esprit et le corps.** 1 vol. in-8, cartonné, 2e édition.. 6 fr.

— * **La science de l'éducation.** In-8.................... 6 fr.

— **Les émotions et la volonté.** 1 vol. in-8. 10 fr.

BENTHAM et GROTE *. **La religion naturelle.** 1 vol. in-18. 2 fr.

DARWIN *. **Ch. Darwin et ses précurseurs français**, par M. de QUATREFAGES. 1 vol. in-8.. 5 fr.

DARWIN *. **Descendance et Darwinisme**, par Oscar SCHMIDT. In-8, cart. 4e édit. 6 fr.

— **Le Darwinisme**, ce qu'il y a de vrai et de faux dans cette doctrine, par E. DE HARTMANN. 1 volume in-18............... 2 fr. 50

DARWIN. **Les récifs de corail**, structure et distribution, par Ch. DARWIN. 1 vol. in-8...... 8 fr.

FERRIER. **Les fonctions du cerveau.** 1 vol. in-8....... 10 fr.

CHARLTON BASTIAN. **Le cerveau**, organe de la pensée chez l'homme et les animaux. 2 vol. in-8. 12 fr.

CARLYLE. **L'idéalisme anglais**, étude sur Carlyle, par H. TAINE. 1 vol. in-18........... 2 fr. 50

BAGEHOT *. **Lois scientifiques du développement des nations** dans leurs rapports avec les principes de la sélection naturelle et de l'hérédité. 1 vol. in-8, 3e édit. 6 fr.

DRAPER. **Les conflits de la science et de la religion.** 1 vol. in-8. 6 fr.

RUSKIN (JOHN) *. **L'esthétique anglaise**, étude sur J. Ruskin, par MILSAND. 1 vol. in-18 ... 2 fr. 50

MATTHEW ARNOLD. **La crise religieuse.** 1 vol. in-8.... 7 fr 50

MAUDSLEY *. **Le crime et la folie.** 1 vol. in-8. 5e édit....... 6 fr.

— **La pathologie de l'esprit.** 1 vol. in-8.............. 10 fr.

FLINT *. **La philosophie de l'histoire en France et en Allemagne**, traduit de l'anglais par M. L. CARRAU. 2 vol. in-8. 15 fr.

RIBOT (Th.). **La psychologie anglaise contemporaine** (James Mill, Stuart Mill, Herbert Spencer, A. Bain, G. Lewes, S. Bailey, J.-D. Morell, J. Murphy), 2e éd. 1 vol. in-8................. 7 fr. 50

LIARD *. **Les logiciens anglais contemporains** (Herschell, Whewell, Stuart Mill, G. Bentham, Hamilton, de Morgan, Beele, Stanley Jevons). 1 vol. in-18. 2e édit... 2 fr. 50

GUYAU *. **La morale anglaise contemporaine.** Morale de l'utilité et de l'évolution. 1 vol. in-8. 2e éd. 7 fr. 50

HUXLEY *. **Hume, sa vie, sa philosophie**, traduit par G. COMPAYRÉ. 1 vol. in-8............. 5 fr.

PHILOSOPHIE ITALIENNE CONTEMPORAINE

JAMES SULLY. **Le pessimisme**, traduit par M. A. BERTRAND et GÉRARD. 1 vol. in-8. 7 fr. 50

— **Les illusions des sens et de l'esprit**. 1 vol. in-8...... 6 fr.

SICILIANI. **Prolégomènes à la psychogénie moderne**, traduit de l'italien par M. A. HERZÈN. 1 vol. in-18......... 2 fr. 50

ESPINAS *. **La philosophie expérimentale en Italie**, origines, état actuel. 1 vol. in-18. 2 fr. 50

MARIANO. **La philosophie contemporaine en Italie**, essais de philos. hegelienne. In-18. 2 fr. 50

FERRI (Louis). **Essai sur l'histoire de la philosophie en Italie au XIXe siècle**. 2 vol. in-8. 12 fr.

— **La philosophie de l'association depuis Hobbes jusqu'à nos jours**. 1 vol. in-8. 7 fr. 50

MINGHETTI. **L'État et l'Église**. 1 vol. in-8.................. 5 fr.

LEOPARDI. **Opuscules et pensées**. 1 vol. in-18.......... 2 fr. 50

MANTEGAZZA. **La physionomie et l'expression des sentiments**. 1 vol. in-8.............. 6 fr.

BIBLIOTHÈQUE D'HISTOIRE CONTEMPORAINE

Volumes in-18 à 3 fr. 50. — Volumes in-8 à 5 et 7 fr.

Cart., 1 fr. en plus par volume; reliure, 2 fr.

EUROPE

SYBEL (H. de). **Histoire de l'Europe pendant la Révolution française**, traduit de l'allemand par Mlle DOSQUET. 4 vol. in-8. 28 fr.
Chaque volume séparément. 7 fr.

DEBIDOUR. **Histoire diplomatique de l'Europe depuis 1815 jusqu'à nos jours**. 1 vol. in-8. (*Sous presse.*)

FRANCE

* CARLYLE. **Histoire de la Révolution française**. Traduit de l'anglais. 3 vol. in-12 ; chaque volume. 3 fr. 50

* CARNOT (H.). **La Révolution française**, résumé historique. 1 vol. in-12. Nouvelle édit. 3 fr. 50

ROCHAU (De). **Histoire de la Restauration**. 1 vol. in-18, traduit de l'allemand. 3 fr. 50

* LOUIS BLANC. **Histoire de dix ans**. 5 vol. in-8. 25 fr.
Chaque volume séparément. 5 fr.

— 25 pl. en taill-douce. Illustrations pour l'*Histoire de dix ans*. 6 fr.

* ÉLIAS REGNAULT. **Histoire de huit ans** (1840-1848). 3 vol. in-8, 15 fr. — Chaque volume séparément. 5 fr.

— 14 pl. en taille-douce. Illustrations pour l'*Histoire de huit ans*. 4 fr.

* TAXILE DELORD. **Histoire du second empire** (1848-1870). 6 vol. in-8, 42 fr. — Chaque volume séparément. 7 fr.

* BOERT. **La Guerre de 1870-1871**, d'après le colonel fédéral suisse Rustow. 1 vol. in-18. 3 fr. 50

* GAFFAREL (P.). **Les Colonies françaises**. 1 vol. in-8. 3e éd. 5 fr.

* LAUGEL (A.). **La France politique et sociale**. 1 vol. in-8. 5 fr.

* WAHL. **L'Algérie**. 1 vol. in-8. 5 fr.

ANGLETERRE

* SIR CORNEWAL LEWIS. **Histoire gouvernementale de l'Angleterre depuis 1770 jusqu'à 1830.** Trad. de l'angl. 1 vol. in-8. 7 fr.

* REYNALD (H.). **Histoire de l'Angleterre** depuis la reine Anne jusqu'à nos jours. 1 vol. in-12, 2e édit. 3 fr. 50

* THACKERAY. **Les Quatre George.** Traduit de l'anglais par LEFOYER. 1 vol. in-12. 3 fr. 50

* BAGEHOT (W.). **La Constitution anglaise.** Traduit de l'anglais. 1 vol. in-12. 3 fr. 50

BAGEHOT (W.). **Lombart-street.** Le marché financier en Angleterre. 1 vol. in-12. 3 fr. 50

* LAUGEL (Aug.). **Lord Palmerston et lord Russel.** 1 v. in-12. 3 fr. 50

* GLADSTONE (E. W.). **Questions constitutionnelles** (1873-1878). — Le Prince-époux. — Le droit électoral. Traduit de l'anglais, et précédé d'une Introduction par Albert GIGOT. 1 vol. in-8. 5 fr.

ALLEMAGNE

* HILLEBRAND (K.). **La Prusse contemporaine et ses institutions.** 1 vol. in-18. 3 fr. 50

* VÉRON (Eug.). **Histoire de la Prusse,** depuis la mort de Frédéric II jusqu'à la bataille de Sadowa. 1 vol. in-12. 3e édit. 3 fr. 50

* VÉRON (Eug.). **Histoire de l'Allemagne,** depuis la bataille de Sadowa jusqu'à nos jours. 1 vol. in-12. 2e édit. 3 fr. 50

BOURLOTON (Ed.). **L'Allemagne contemporaine.** 1 v. in-12. 3 fr. 50

AUTRICHE-HONGRIE

* ASSELINE (L.). **Histoire de l'Autriche,** depuis la mort de Marie-Thérèse jusqu'à nos jours. 1 vol. in-12. 2e édit. 3 fr. 50

SAYOUS (Ed.). **Histoire des Hongrois** et de leur littérature politique, de 1790 à 1815. 1 vol. in-18. 3 fr. 50

BARNI (Jules). **Napoléon Ier et son historien M. Thiers.** 1 vol. in-12. 3 fr. 50

ESPAGNE

* REYNALD (H.). **Histoire de l'Espagne** depuis la mort de Charles III jusqu'à nos jours. 1 vol. in-12. 3 fr. 50

RUSSIE

* HERBERT BARRY. **La Russie contemporaine.** Trad. de l'anglais. 1 vol. in-12. 3 fr. 50

CREHANGE (M.). **Histoire contemporaine de la Russie.** 1 volume in-12. 3 fr. 50

SUISSE

* DIXON (H.). **La Suisse contemporaine.** 1 vol. in-12, traduit de l'anglais. 3 fr. 50

* DAENDLIKER. **Histoire du peuple suisse.** Traduit de l'allemand par Mme Jules FAVRE, et précédé d'une Introduction de M. Jules FAVRE. 1 vol. in-12. 5 fr.

AMÉRIQUE

* DEBERLE (Alf.). **Histoire de l'Amérique du Sud,** depuis sa conquête jusqu'à nos jours. 1 vol. in-12. 2e édit. 3 fr. 50

* LAUGEL (Aug.). **Les États-Unis pendant la guerre.** 1861-1864. Souvenirs personnels. 1 vol. in-12. 3 fr. 50

---

* DESPOIS (Eug.). **Le Vandalisme révolutionnaire.** Fondations littéraires, scientifiques et artistiques de la Convention. 2e édition, 1885, précédée d'une notice sur l'auteur par M. Charles BIGOT. 1 vol. in-12. 3 fr. 50

* BARNI (Jules). **Histoire des idées morales et politiques en France au dix-huitième siècle.** 2 vol. in-12. Chaque volume. 3 fr. 50

* BARNI (Jules). **Les Moralistes français au dix-huitième siècle.** 1 vol. in-12 faisant suite aux deux précédents. 3 fr. 50

BARNI (Jules). **Napoléon Ier et son historien M. Thiers.** 1 vol. in-18. 3 fr. 58

BEAUSSIRE (Émile). **La Guerre étrangère et la Guerre civile.** 1 vol. in-12. 3 fr. 50

* DUVERGIER DE HAURANNE. **La République conservatrice.** 1 vol. in-18. 3 fr. 50

* CLAMAGERAN (J.). **La France républicaine.** 1 vol. in-12. 3 fr. 50

LAVELEYE (E. de). **Le Socialisme contemporain.** 1 vol. in-12. 4e édit. 3 fr. 50

MARCELLIN PELLET. **Variétés révolutionnaires.** 1 vol. in-12, précédé d'une Préface de A. RANC. 1885. 3 fr. 50

BIBLIOTHÈQUE HISTORIQUE ET POLITIQUE

Volumes in-8, à 5, 7 fr. 50 et 10 fr.

* ALBANY DE FONBLANQUE. **L'Angleterre, son gouvernement, ses institutions.** Traduit de l'anglais sur la 14e édition par M. F. C. DREYFUS, avec Introduction par M. H. BRISSON. 1 vol. 5 fr.

BENLOEW. **Les Lois de l'Histoire.** 1 vol. 5 fr.

* DESCHANEL (E.). **Le Peuple et la Bourgeoisie.** 1 vol. 5 fr.

DU CASSE. **Les Rois frères de Napoléon Ier.** 1 vol. 10 fr.

MINGHETTI. **L'État et l'Église.** 1 vol. 5 fr

LOUIS BLANC. **Discours politiques** (1848-1881). 1 vol. 7 fr. 50

PHILIPPSON. **La Contre-révolution religieuse au XVIe siècle.** 1 vol. 10 fr.

DREYFUS (F. C.). **La France, son gouvernement, ses institutions.** 1 vol. (*Sous presse.*)

PUBLICATIONS HISTORIQUES ILLUSTRÉES

HISTOIRE ILLUSTRÉE DU SECOND EMPIRE, par Taxile DELORD. 6 vol. in-8 colombier.

Chaque vol. broché, 8 fr. — Cart. doré, tr. dorées. 11 fr. 50

L'ouvrage est complet. On peut se procurer les livraisons de 8 pages au prix de 10 centimes.

HISTOIRE POPULAIRE DE LA FRANCE, depuis les origines jusqu'en 1815. — Nouvelle édition. — 4 vol. in-8 colombier.

Chaque vol., avec gravures, broché, 7 fr. 50 — Cart. doré, tranches dorées.. 11 fr.

L'ouvrage est complet. Chaque livraison de 8 pages se vend séparément 15 centimes.

RECUEIL DES INSTRUCTIONS

DONNÉES

AUX AMBASSADEURS ET MINISTRES DE FRANCE

DEPUIS LES TRAITÉS DE WESTPHALIE JUSQU'A LA RÉVOLUTION FRANÇAISE

Publié sous les auspices de la Commission des archives diplomatiques au Ministère des affaires étrangères.

I. — AUTRICHE

avec une Introduction et des notes, par Albert SOREL.

Un beau vol. in-8 cavalier, imprimé sur papier de Hollande. . 20 fr.

ANTHROPOLOGIE
ET
ETHNOLOGIE

EVANS (John). **Les âges de la pierre**. Grand in-8, avec 467 figures dans le texte. 15 fr. — En demi-reliure. 18 fr.

EVANS (John). **L'âge du bronze**. Grand in-8, avec 540 figures dans le texte, broché, 15 fr. — En demi-reliure. 18 fr.

GIRARD DE RIALLE. **Les peuples de l'Afrique et de l'Amérique**. 1 vol. in-18. 60 cent.

HARTMANN (R.). **Les peuples de l'Afrique**. 1 vol. in-8, avec figures. 6 fr.

JOLY (N.). **L'homme avant les métaux**. 1 vol. in-8 avec 150 figures dans le texte et un frontispice. 4e édit. 6 fr.

LUBBOCK (Sir John). **L'homme préhistorique**, suivi d'une Description comparée des mœurs des sauvages modernes. 526 figures intercalées dans le texte. 3e édition, suivie d'une conférence de M. P. BROCA sur les *Troglodytes de la Vezère*. 1 beau volume in-8. (*Sous presse.*)

LUBBOCK (Sir John). **Les origines de la civilisation**. État primitif de l'homme et mœurs des sauvages modernes. 1877. 1 vol. gr. in-8, avec figures et planches hors texte. Trad. de l'anglais par M. Ed. BARBIER. 2e édit. 1877, 15 fr. — Relié en demi-maroquin, avec tranches dorées. 18 fr.

DE QUATREFAGES. **L'espèce humaine**. 1 vol. in-8. 6e édit. 6 fr.

WHITNEY. **La vie du langage**. 1 vol. in-8. 3e édit. 6 fr.

ZABOROWSKI. **L'anthropologie**, son histoire, sa place, ses résultats. 1 brochure in-8. 1 fr. 25

ZABOROWSKI. **Les mondes disparus**. 1 vol. in-18. 60 c.

ZABOROWSKI. **L'homme préhistorique**. 3e édit. 1 vol. in-18. 60 c.

ZABOROWSKI. **L'origine du langage**. 2e édit. 1 vol. in-18. 60 c.

ZABOROWSKI. **Les grands singes**. 1 vol. in-18. 60 c.

CARETTE (le colonel). **Études sur les temps antéhistoriques**. Première étude : *Le langage*. 1 vol. in-8. 1878. 8 fr.

REVUE PHILOSOPHIQUE

DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

Dirigée par TH. RIBOT

Agrégé de philosophie, Docteur ès lettres

(10e *année*, 1885.)

La REVUE PHILOSOPHIQUE paraît tous les mois, par livraisons de 6 ou 7 feuilles grand in-8, et forme ainsi à la fin de chaque année deux forts volumes d'environ 680 pages chacun.

CHAQUE NUMÉRO DE LA *REVUE* CONTIENT :

1° Plusieurs articles de fond; 2° des analyses et comptes rendus des nouveaux ouvrages philosophiques français et étrangers; 3° un compte rendu aussi complet que possible des *publications périodiques* de l'étranger pour tout ce qui concerne la philosophie; 4° des notes, documents, observations, pouvant servir de matériaux ou donner lieu à des vues nouvelles.

Prix d'abonnement :

Un an, pour Paris, 30 fr. — Pour les départements et l'étranger, 33 fr.
La livraison...................... 3 fr.

Les années écoulées se vendent séparément, 30 francs, et par livraisons de 3 francs.

REVUE HISTORIQUE

Dirigée par G. MONOD

Maître de conférences à l'École normale, directeur à l'Ecole de Hautes-Études.

(10e *année*, 1885.)

La REVUE HISTORIQUE paraît tous les deux mois, par livraisons grand in-8 de 15 ou 16 feuilles, de manière à former à la fin de l'année trois beaux volumes de 500 pages chacun.

CHAQUE LIVRAISON CONTIENT :

I. Plusieurs *articles de fond*, comprenant chacun, s'il est possible, un travail complet. — II. Des *Mélanges et Variétés*, composés de documents inédits d'une étendue restreinte et de courtes notices sur des points d'histoire curieux ou mal connus. — III. Un *Bulletin historique* de la France et de l'étranger, fournissant des renseignements aussi complets que possible sur tout ce qui touche aux études historiques. — IV. Une *analyse des publications périodiques* de la France et de l'étranger, au point de vue des études historiques. — V. Des *Comptes rendus critiques* des livres d'histoire nouveaux.

Prix d'abonnement :

Un an, pour Paris, 30 fr. — Pour les départements et l'étranger, 33 fr.
La livraison.................... 6 fr.

Les années écoulées se vendent séparément 30 francs, et par fascicules de 6 francs. Les fascicules de la 1re année se vendent 9 francs.

Table des matières contenues dans les cinq premières années de la Revue historique (1876 à 1880), par CHARLES BÉMONT. 1 vol. in-8, 3 fr. (pour les abonnés de la *Revue*, 1 fr. 50).

BIBLIOTHÈQUE SCIENTIFIQUE INTERNATIONALE

Publiée sous la direction de M. Émile ALGLAVE

La *Bibliothèque scientifique internationale* est une œuvre dirigée par les auteurs mêmes, en vue des intérêts de la science, pour la populariser sous toutes ses formes, et faire connaître immédiatement dans le monde entier les idées originales, les directions nouvelles, les découvertes importantes qui se font chaque jour dans tous les pays. Chaque savant expose les idées qu'il a introduites dans la science, et condense pour ainsi dire ses doctrines les plus originales.

On peut ainsi, sans quitter la France, assister et participer au mouvement des esprits en Angleterre, en Allemagne, en Amérique, en Italie, tout aussi bien que les savants mêmes de chacun de ces pays.

La *Bibliothèque scientifique internationale* ne comprend pas seulement des ouvrages consacrés aux sciences physiques et naturelles, elle aborde aussi les sciences morales, comme la philosophie, l'histoire, la politique et l'économie sociale, la haute législation, etc.; mais les livres traitant des sujets de ce genre se rattachent encore aux sciences naturelles, en leur empruntant les méthodes d'observation et d'expérience qui les ont rendues si fécondes depuis deux siècles.

Cette collection paraît à la fois en français, en anglais, en allemand et en italien : à Paris, chez Félix Alcan; à Londres, chez C. Kegan, Paul et Cie; à New-York, chez Appleton; à Leipzig, chez Brockhaus; et à Milan, chez Dumolard frères.

LISTE DES OUVRAGES PAR ORDRE D'APPARITION

VOLUMES IN-8, CARTONNÉS A L'ANGLAISE, A 6 FRANCS.

Les mêmes en demi-reliure veau, avec coins, tranche supér. dorée, non rognés .... 10 francs.

* 1. J. TYNDALL. **Les glaciers et les transformations de l'eau**, avec figures. 1 vol. in-8. 4e édition. 6 fr.

* 2. BAGEHOT. **Lois scientifiques du développement des nations** dans leurs rapports avec les principes de la sélection naturelle et de l'hérédité. 1 vol. in-8. 5e édition. 6 fr.

3. MAREY. **La machine animale**, locomotion terrestre et aérienne, avec de nombreuses fig. 1 vol. in-8. 4e édition. 6 fr.

4. BAIN. **L'esprit et le corps.** 1 vol. in-8. 4e édition. 6 fr.

* 5. PETTIGREW. **La locomotion chez les animaux**, marche, natation. 1 vol. in-8, avec figures. 6 fr.

* 6. HERBERT SPENCER. **La science sociale.** 1 v. in-8. 7e éd. 6 fr.

* 7. SCHMIDT (O.). **La descendance de l'homme et le darwinisme.** 1 vol. in-8, avec fig. 5e édition. 6 fr.

* 8. MAUDSLEY. **Le crime et la folie.** 1 vol. in-8. 5e édit. 6 fr.

* 9. VAN BENEDEN. **Les commensaux et les parasites dans le règne animal**. 1 vol. in-8, avec figures. 3e édit. 6 fr.

* 10. BALFOUR STEWART. **La conservation de l'énergie**, suivi d'une étude sur la *nature de la force*, par *M. P. de Saint-Robert*, avec figures. 1 vol. in-8. 4e édition. 6 fr.

11. DRAPER. **Les conflits de la science et de la religion**. 1 vol. in-8. 7e édition. 6 fr.

12. L. DUMONT. **Théorie scientifique de la sensibilité**. 1 vol. in-8. 3e édition. 6 fr.

* 13. SCHUTZENBERGER. **Les fermentations**. 1 vol. in-8, avec fig. 4e édition. 6 fr.

* 14. WHITNEY. **La vie du langage**. 1 vol. in-8. 3e édit. 6 fr.

15. COOKE et BERKELEY. **Les champignons**. 1 vol. in-8, avec figures. 3e édition. 6 fr.

* 16. BERNSTEIN. **Les sens**. 1 vol. in-8, avec 91 fig. 4e édit. 6 fr.

* 17. BERTHELOT. **La synthèse chimique**. 1 vol. in-8. 5e édition. 6 fr.

* 18. VOGEL. **La photographie et la chimie de la lumière**, avec 95 figures. 1 vol. in-8. 4e édition. 6 fr.

* 19. LUYS. **Le cerveau et ses fonctions**, avec figures. 1 vol. in-8. 5e édition. 6 fr.

* 20. STANLEY JEVONS. **La monnaie et le mécanisme de l'échange**. 1 vol. in-8. 4e édition. 6 fr.

* 21. FUCHS. **Les volcans et les tremblements de terre**. 1 vol. in-8, avec figures et une carte en couleur. 4e éd. 6 fr.

* 22. GÉNÉRAL BRIALMONT. **Les camps retranchés et leur rôle dans la défense des États**, avec fig. dans le texte et 2 planches hors texte. 3e édit. 6 fr.

* 23. DE QUATREFAGES. **L'espèce humaine**. 1 vol. in-8. 7e édition. 6 fr.

* 24. BLASERNA et HELMHOLTZ. **Le son et la musique**. 1 vol. in-8, avec figures. 3e édit. 6 fr.

* 25. ROSENTAHL. **Les nerfs et les muscles**. 1 vol. in-8, avec 75 figures. 3e édition. 6 fr.

* 26. BRUCKE et HELMHOLTZ. **Principes scientifiques des beaux-arts**. 1 vol. in-8 avec 39 figures. 3e édit. 6 fr.

* 27. WURTZ. **La théorie atomique**. 1 vol. in-8. 3e édition. 6 fr.

* 28-29. SECCHI (le Père). **Les étoiles**. 2 vol. in-8, avec 63 fig. dans le texte et 17 pl. en noir et en coul. hors texte. 2e édit. 12 fr.

30. JOLY. **L'homme avant les métaux**. 1 vol. in-8 avec figures. 4e édition. 6 fr.

* 31. A. BAIN. **La science de l'éducation**. 1 v. in-8. 5e édit. 6 fr.

* 32-33. THURSTON (R.). **Histoire des machines à vapeur**, précédé d'une Introduction par M. HIRSCH. 2 vol. in-8, avec 140 fig. dans le texte et 16 pl. hors texte. 2e édit. 12 fr.

* 34. HARTMANN (R.). **Les peuples de l'Afrique**. 1 vol. in-8, avec figures. 2e édit. 6 fr.

* 35. HERBERT SPENCER. **Les bases de la morale évolutionniste**. 1 vol. in-8. 3e édit. 6 fr.

36. HUXLEY. **L'écrevisse**, introduction à l'étude de la zoologie. 1 vol. in-8, avec figures. 6 fr.

37. DE ROBERTY. **De la sociologie**. 1 vol. in-8. 2e édit. 6 fr.

* 38. ROOD. **Théorie scientifique des couleurs**. 1 vol. in-8 avec figures et une planche en couleurs hors texte. 6 fr.

39. DE SAPORTA et MARION. **L'évolution du règne végétal** (les Cryptogames). 1 vol. in-8 avec figures. 6 fr.

40-41. CHARLTON BASTIAN. **Le cerveau, organe de la pensée chez l'homme et chez les animaux**. 2 vol. in-8, avec figures. 12 fr.

42. JAMES SULLY. **Les illusions des sens et de l'esprit.** 1 vol. in-8 avec figures. 6 fr.

43. YOUNG. **Le Soleil.** 1 vol. in-8, avec figures. 6 fr.

44. DE CANDOLLE. **L'origine des plantes cultivées.** 2e édition. 1 vol. in-8. 6 fr.

45-46. SIR JOHN LUBBOCK. **Fourmis, Abeilles et Guêpes.** Études expérimentales sur l'organisation et les mœurs des sociétés d'insectes hyménoptères. 2 vol. in-8 avec 65 figures dans le texte, et 13 planches hors texte, dont 5 coloriées. 12 fr.

47. PERRIER (Edm.). **La philosophie zoologique avant Darwin.** 1 vol. in-8 avec fig. 2e édit. 6 fr.

48. STALLO. **La matière et la physique moderne.** 1 vol. in-8, précédé d'une Introduction par FRIEDEL. 6 fr.

49. MANTEGAZZA. **La physionomie et l'expression des sentiments.** 1 vol. in-8 avec huit planches hors texte. 6 fr.

50. DE MEYER. **Les organes de la parole et leur emploi pour la formation des sons du langage.** 1 vol. in-8 avec 51 figures, traduit de l'allemand et précédé d'une Introduction par O. CLAVEAU. 6 fr.

51. DE LANESSAN. **Introduction à l'étude de la botanique** (le Sapin). 1 vol. in-8, avec 143 figures dans le texte. 6 fr.

52-53. DE SAPORTA et MARION. **L'évolution du règne végétal** (les Phanérogames). 2 vol. in-8, avec 136 figures. 12 fr.

OUVRAGES SUR LE POINT DE PARAITRE :

POUCHET (G.). **La vie du sang.** 1 vol., avec figures.
ROMANES. **L'intelligence des animaux.** 2 vol., avec figures.
SEMPER. **Les conditions d'existence des animaux.** 1 vol. in-8, avec figures.

LISTE DES OUVRAGES

DE LA

BIBLIOTHÈQUE SCIENTIFIQUE INTERNATIONALE

PAR ORDRE DE MATIÈRES

Chaque volume in-8, cartonné à l'anglaise.... 6 francs.

En demi-reliure veau avec coins, tranche supérieure dorée, non rogné.......................... 10 fr.

SCIENCES SOCIALES

Introduction à la science sociale, par HERBERT SPENCER. 1 vol.

Les Bases de la morale évolutionniste, par HERBERT SPENCER. 1 vol.

Les Conflits de la science et de la religion, par DRAPER, professeur à l'Université de New-York. 1 vol.

Le Crime et la Folie, par H. MAUDSLEY, professeur de médecine légale à l'Université de Londres. 1 vol.

La Défense des États et des camps retranchés, par le général A. BRIALMONT, inspecteur général des fortifications et du corps du génie de Belgique. 1 vol. avec nombreuses figures dans le texte et 2 planches hors texte.

La Monnaie et le mécanisme de l'échange, par W. STANLEY JEVONS, prof. d'économie politique à l'Université de Londres. 1 vol.

La Sociologie, par DE ROBERTY. 1 vol.

La Science de l'éducation, par Alex. BAIN, professeur à l'Université d'Aberdeen (Écosse) 1 vol.

Lois scientifiques et développement des nations dans leurs rapports avec les principes de l'hérédité et de la sélection naturelle, par W. BAGEHOT. 1 vol.

La Vie du Langage, par D. WHITNEY, professeur de philologie comparée à Yale-College de Boston (États-Unis). 1 vol.

PHYSIOLOGIE

Les Illusions des Sens et de l'Esprit, par JAMES SULLY. 1 vol in-8.

La Locomotion chez les animaux (marche, natation et vol), suivie d'une étude sur l'*Histoire de la Navigation aérienne*, par J.-B. PETTIGREW, professeur au Collège royal de chirurgie d'Édimbourg (Écosse). 1 vol. avec 140 figures dans le texte.

Les Nerfs et les Muscles, par J. ROSENTHAL, professeur de physiologie à l'Université d'Erlangen (Bavière). 1 vol. avec 75 figures dans le texte.

La Machine animale, par E.-J. MAREY, membre de l'Institut, professeur au Collège de France. 1 vol. avec 117 figures dans le texte.

Les Sens, par BERNSTEIN, professeur de physiologie à l'Université de Halle (Prusse). 1 vol. avec 91 figures dans le texte.

Les organes de la parole, par H. DE MEYER, professeur à l'Université de Zurich, traduit de l'allemand et précédé d'une Introduction sur l'*Enseignement de la parole aux sourds-muets*, par O CLAVEAU, inspecteur général des établissements de bienfaisance. 1 vol. avec 51 figures dans le texte.

La physionomie et l'expression des sentiments, par P. MANTEGAZZA, professeur au Muséum d'histoire naturelle de Florence. 1 vol. avec figures et 8 planches hors texte, d'après les dessins originaux d'Édouard Ximenès.

PHILOSOPHIE SCIENTIFIQUE

Le Cerveau et ses fonctions, par J. LUYS, membre de l'Académie de médecine, médecin de la Salpêtrière. 1 vol. avec figures.

Le Cerveau et la Pensée chez l'homme et les animaux, par CHARLTON BASTIAN, professeur à l'Université de Londres. 2 vol. avec 184 figures dans le texte.

Le Crime et la Folie, par H. MAUDSLEY, professeur à l'Université de Londres. 1 vol.

L'Esprit et le Corps, considérés au point de vue de leurs relations, suivi d'études sur les *Erreurs généralement répandues au sujet de l'Esprit*, par Alex. Bain, prof. à l'Université d'Aberdeen (Écosse). 1 vol.

Théorie scientifique de la sensibilité : *le Plaisir et la Peine*, par Léon Dumont. 1 vol.

La matière et la physique moderne, par Stallo ; précédé d'une préface par C. Friedel, de l'Institut.

ANTHROPOLOGIE

L'Espèce humaine, par A. de Quatrefages, membre de l'Institut, professeur d'anthropologie au Muséum d'histoire naturelle de Paris. 1 vol.

L'Homme avant les métaux, par N. Joly, correspondant de l'Institut, professeur à la Faculté des sciences de Toulouse. 1 vol. avec 150 figures dans le texte et un frontispice.

Les peuples de l'Afrique, par R. Hartmann, professeur à l'Université de Berlin. 1 vol. avec 93 figures dans le texte.

ZOOLOGIE

Descendance et Darwinisme, par O. Schmidt, professeur à l'Université de Strasbourg. 1 vol. avec figures.

Fourmis, Abeilles, Guêpes, par sir John Lubbock. 2 vol. in-8, avec figures dans le texte et 13 planches hors texte dont 5 coloriées.

L'Écrevisse, introduction à l'étude de la zoologie, par Th.-H. Huxley, membre de la Société royale de Londres et de l'Institut de France, professeur d'histoire naturelle à l'École royale des mines de Londres. 1 vol. avec 82 figures.

Les Commensaux et les Parasites dans le règne animal, par P.-J. Van Beneden, professeur à l'Université de Louvain (Belgique). 1 vol. avec 83 figures dans le texte.

La philosophie zoologique avant Darwin, par Edmond Perrier, professeur au Muséum d'histoire naturelle de Paris. 1 vol.

BOTANIQUE — GÉOLOGIE

Les Champignons, par Cooke et Berkeley. 1 vol. avec 110 figures.

L'Évolution du règne végétal, *les Cryptogames*, par G. de Saporta, correspondant de l'Institut, et Marion, professeur à la Faculté des sciences de Marseille. 1 vol. avec 85 figures dans le texte.

Les Volcans et les Tremblements de terre, par Fuchs, professeur à l'Université de Heidelberg. 1 vol. avec 36 figures et une carte en couleur.

Origine des Plantes cultivées, par A. de Candolle, correspondant de l'Institut. 1 vol.

Introduction à l'étude de la botanique (le Sapin), par J. de Lanessan, professeur agrégé à la Faculté de médecine de Paris. 1 vol. in-8 avec figures dans le texte.

CHIMIE

Les Fermentations, par P. SCHUTZENBERGER, membre de l'Académie de médecine, professeur de chimie au Collège de France. 1 vol.

La Synthèse chimique, par M. BERTHELOT, membre de l'Institut, professeur de chimie organique au Collège de France. 1 vol.

La Théorie atomique, par Ad. WURTZ, membre de l'Institut, professeur à la Faculté des sciences et à la Faculté de médecine de Paris. 1 vol.

ASTRONOMIE — MÉCANIQUE

Histoire de la Machine à vapeur, de la Locomotive et des Bateaux à vapeur, par R. THURSTON, professeur de mécanique à l'Institut technique de Hoboken, près New-York, revue, annotée et augmentée d'une introduction par HIRSCH, professeur de machines à vapeur à l'École des ponts et chaussées de Paris. 2 vol. avec 160 figures dans le texte et 16 planches tirées à part.

Les Étoiles, notions d'astronomie sidérale, par le P. A. SECCHI, directeur de l'Observatoire du Collège Romain. 2 vol. avec 63 figures dans le texte et 16 planches en noir et en couleur.

Le Soleil, par C.-A. YOUNG, professeur d'astronomie au collège de New-Jersey. 1 vol. in-8 avec 87 figures.

PHYSIQUE

La Conservation de l'énergie, par BALFOUR STEWART, professeur de physique au collège Owens de Manchester (Angleterre), suivi d'une étude sur *la Nature de la force*, par P. DE SAINT-ROBERT (de Turin). 1 vol. avec figures.

Les Glaciers et les Transformations de l'eau, par J. TYNDALL, professeur de chimie à l'Institution royale de Londres, suivi d'une étude sur le même sujet par HELMHOLTZ, professeur à l'Université de Berlin. 1 vol. avec nombreuses figures dans le texte et 8 planches tirées à part sur papier teinté.

La Photographie et la Chimie de la Lumière, par VOGEL, professeur à l'Académie polytechnique de Berlin. 1 vol. avec 95 figures dans le texte et une planche en photoglyptie.

La matière et la physique moderne, par STALLO. 1 vol.

THÉORIE DES BEAUX-ARTS

Le Son et la Musique, par P. BLASERNA, professeur à l'Université de Rome, suivi des *Causes physiologiques de l'harmonie musicale*, par H. HELMHOLTZ, professeur à l'Université de Berlin. 1 vol. avec 41 figures.

Principes scientifiques des Beaux-Arts, par E. BRUCKE, professeur à l'Université de Vienne, suivi de *l'Optique et les Arts*, par HELMHOLTZ, professeur à l'Université de Berlin. 1 vol. avec figures.

Théorie scientifique des Couleurs et leurs applications aux arts et à l'industrie, par O.-N. ROOD, professeur de physique à Colombia-College de New-York (États-Unis). 1 vol. avec 130 figures dans le texte et une planche en couleurs.

PUBLICATIONS

HISTORIQUES, PHILOSOPHIQUES ET SCIENTIFIQUES

Qui ne se trouvent pas dans les Bibliothèques précédentes.

ALAUX. **La religion progressive.** 1 vol. in-18. 3 fr. 50
ALGLAVE. **Des Juridictions civiles chez les Romains.** 1 vol. in-8. 2 fr. 50
ARRÉAT. **Une éducation intellectuelle.** 1 vol. in-18. 2 fr. 50
ARRÉAT. **La morale dans le drame, l'épopée et le roman.** 1 vol. in-18. 1883. 2 fr. 50
AUDIFFRET-PASQUIER. **Discours devant les commissions de réorganisation de l'armée et des marchés.** 2 fr. 50
BALFOUR STEWART et TAIT. **L'univers invisible.** 1 vol. in-8, traduit de l'anglais. 7 fr.
BARNI. Voy. KANT, pages 4, 7, 11, 12 et 31.
BARNI. **Les martyrs de la libre pensée.** In-18. 2e éd. 3 fr. 50
BARNI (Jules). **Napoléon Ier.** 1 vol. in-8, édition populaire. 1 fr.
BARTHÉLEMY SAINT-HILAIRE. Voy. ARISTOTE, pages 3 et 6.
BAUTAIN. **La philosophie morale.** 2 vol. in-8. 12 fr.
BÉNARD (Ch.). **De la philosophie dans l'éducation classique.** 1862. 1 fort vol. in-8. 6 fr.
BERTAUT. **J. Saurin**, et la prédication protestante jusqu'à la fin du règne de Louis XIV. 1 vol. in-8. 5 fr.
BERTAULD (P.-A.). **Introduction à la recherche des causes premières. — De la méthode.** 3 vol. in-18. Chaque volume 3 fr. 50
BLACKWELL (Dr Elisabeth). **Conseils aux parents**, sur l'éducation de leurs enfants au point de vue sexuel. In-18. 2 fr.
BLANQUI. **L'éternité par les astres.** 1872. In-8. 2 fr.
BOUCHARDAT. **Le travail**, son influence sur la santé (conférences faites aux ouvriers). 1863. 1 vol. in-18. 2 fr. 50
BOUILLET (Ad.). **Les Bourgeois gentilshommes. — L'armée d'Henri V.** 1 vol. in-18. 3 fr. 50
BOUILLET (Ad.). **Types nouveaux.** 1 vol. in-18. 1 fr. 50
BOUILLET (Ad.). **L'arrière-ban de l'ordre moral.** 1 vol. in-18. 3 fr. 50
BOURBON DEL MONTE. **L'homme et les animaux.** In-8. 5 fr.
BOURDEAU (Louis). **Théorie des sciences**, plan de science intégrale. 2 vol. in-8. 1882. 20 fr.
BOURDEAU (Louis). **Les forces de l'Industrie**, progrès de la puissance humaine. 1 vol. in-8. 1884. 5 fr.
BOURDET (Eug.). **Principes d'éducation positive**, précédé d'une préface de M. Ch. ROBIN. 1 vol. in-18. 3 fr. 50
BOURLOTON (Edg.) et ROBERT (Edmond). **La Commune et ses idées à travers l'histoire.** 1 vol. in-18 3 fr. 50
BROCHARD (V.). **De l'Erreur.** 1 vol. in-8. 1879. 3 fr. 50
BUCHNER. **Essai biographique sur Léon Dumont.** 1 vol. in-18 (1884). 2 fr.
BUSQUET. **Représailles**, poésies. 1 vol. in-18. 3 fr.
CADET. **Hygiène, inhumation, crémation.** In-18. 2 fr.
CHASSERIAU (Jean). **Du principe autoritaire et du principe rationnel.** 1873. 1 vol. in-18. 3 fr. 50

CLAMAGERAN. **L'Algérie**, impressions de voyage. 3e édition. 1 vol. in-18. 1884. 3 fr. 50

CLOOD. **L'enfance du monde**, simple histoire de l'homme des premiers temps. In-12. 1 fr.

CONTA. **Théorie du fatalisme**. 1 vol. in-18. 1877. 4 fr.

CONTA. **Introduction à la métaphysique**. 1 vol. in-18. 3 fr.

COQUEREL (Charles). **Lettres d'un marin à sa famille**. 1870. 1 vol. in-18. 3 fr. 50

COQUEREL fils (Athanase). **Libres études** (religion, critique, histoire, beaux-arts). 1867. 1 vol. in-8. 5 fr.

COQUEREL fils (Athanase). **Pourquoi la France n'est-elle pas protestante ?** 2e édition. In-8. 1 fr.

COQUEREL fils (Athanase). **La charité sans peur**. In-8. 75 c.

COQUEREL fils (Athanase). **Évangile et liberté**. In-8. 50 c.

COQUEREL fils (Athanase). **De l'éducation des filles**, réponse à Mgr l'évêque d'Orléans. In-8. 1 fr.

CORLIEU (le docteur). **La mort des rois de France**, depuis François Ier jusqu'à la Révolution française, études médicales et historiques. 1 vol. in-18. 3 fr. 50

Conférences de la Porte-Saint-Martin pendant le siège de Paris. Discours de MM. *Desmarets* et *de Pressensé*. — *Coquerel :* sur les moyens de faire durer la République. — *Le Berquier :* sur la Commune. — *E. Bersier :* sur la Commune. — *H. Cernuschi :* sur la Légion d'honneur. In-8. 1 fr. 25

CORTAMBERT (Louis). **La religion du progrès**. In-18. 3 fr. 50

COSTE (Adolphe). **Hygiène sociale contre le paupérisme** (prix de 5000 fr. au concours Péreire). 1 vol. in-8. 1882. 6 fr.

DANICOURT (Léon). **La patrie et la république**. In-18. 2 fr. 50

DANOVER. **De l'esprit moderne**. 1 vol. in-18. 1 fr. 50

DAURIAC (Lionel). **Des notions de force et de matière dans les sciences de la nature**. 1 vol. in-8. 1878. 5 fr.

DAURIAC. **Psychologie et pédagogie**. 1 br. in-8 1884. 1 fr.

DAVY. **Les conventionnels de l'Eure**. 2 forts vol. in-8. 18 fr.

DELBŒUF. **La psychologie comme science naturelle**. 1 vol. in-8. 1876. 2 fr. 50

DELBŒUF. **Psychophysique**, mesure des sensations de lumière et de fatigue; théorie générale de la sensibilité. In-18. 1883. 3 fr. 50

DELBŒUF. **Examen critique de la loi psychophysique**, sa base et sa signification. 1 vol. in-18. 1883. 3 fr. 50

DESTREM (J.). **Les déportations du Consulat**. 1 br. in-8. 1 fr. 50

DOLLFUS (Ch.). **De la nature humaine**. 1868. 1 v. in-8. 5 fr.

DOLLFUS (Ch.). **Lettres philosophiques**. In-18. 3 fr.

DOLLFUS (Ch.). **Considérations sur l'histoire**. Le monde antique. 1872. 1 vol. in-8. 7 fr. 50

DOLLFUS (Ch.). **L'âme dans les phénomènes de conscience** 1 vol. in-18. 1876. 3 fr.

DUBOST (Antonin). **Des conditions de gouvernement en France**. 1 vol. in-8. 1875. 7 fr. 50

DUCROS. **Schopenhauer et les origines de sa métaphysique**, ou les Origines de la transformation de la chose en soi, de Kant à Schopenhauer. 1 vol. in-8. 1883. 3 fr. 50

DUFAY. **Études sur la Destinée**. 1 vol. in-18, 1876. 3 fr.

DUMONT (Léon). **Le sentiment du gracieux**. 1 vol. in-8. 3 fr.

DUMONT (Léon). **Des causes du rire**. 1 vol. in-8. 2 fr.

DUNAN. **Essai sur les formes à priori de la sensibilité**. 1 vol. in-8. 1884. 5 fr.

DUNAN. **Les arguments de Zénon d'Elée contre le mouvement**. 1 br. in-8. 1884. 1 fr. 50

DU POTET. **Manuel de l'étudiant magnétiseur.** Nouvelle édition. 1868. 1 vol. in-18. 3 fr. 50

DU POTET. **Traité complet de magnétisme**, cours en douze leçons. 1879, 4e édition. 1 vol. in-8 de 634 pages. 8 fr.

DUPUY (Paul). **Études politiques**, 1874. 1 v. in-8. 3 fr. 50

DURAND-DÉSORMEAUX. **Réflexions et pensées**, précédées d'une notice sur la vie, le caractère et les écrits de l'auteur, par Ch. YRIARTE. 1 vol. in-8. 1884. 2 fr. 50

DURAND-DÉSORMEAUX. **Études philosophiques**, théorie de l'action, théorie de la connaissance. 2 vol. in-8. 1884. 15 fr.

DUTASTA. **Le Capitaine Vallé**, ou l'Armée sous la Restauration. 1 vol. in-18. 1883. 3 fr. 50

DUVAL-JOUVE. **Traité de Logique**, 1855. 1 vol. in-8. 6 fr.

DUVERGIER DE HAURANNE (Mme E.). **Histoire populaire de la Révolution française**. 1 vol. in-18. 3e édit. 3 fr. 50

Éléments de science sociale. Religion physique, sexuelle et naturelle. 1 vol. in-18. 4e édit. 1885. 3 fr 50

ÉLIPHAS LÉVI. **Dogme et rituel de la haute magie.** 1861. 2e édit., 2 vol. in-8, avec 24 fig. 18 fr.

ÉLIPHAS LÉVI. **Histoire de la magie**. In-8, avec fig. 12 fr.

ÉLIPHAS LÉVI. **Clef des grands mystères.** In-8. 12 fr.

ÉLIPHAS LÉVI. **La science des esprits.** In-8. 7 fr.

ESPINAS. **Idée générale de la pédagogie**. 1 br. in-8. 1884. 1 fr.

ÉVELLIN. **Infini et quantité**. Étude sur le concept de l'infini dans la philosophie et dans les sciences. In-8. 2e édit. (*Sous presse.*)

FABRE (Joseph). **Histoire de la philosophie.** Première partie : Antiquité et moyen âge. 1 vol. in-12, 1877. 3 fr. 50

FAU. **Anatomie des formes du corps humain**, à l'usage des peintres et des sculpteurs. 1 atlas de 25 planches avec texte. 2e édition. Prix, fig. noires. 15 fr.; fig. coloriées. 30 fr.

FAUCONNIER. **Protection et libre échange**. In-8. 2 fr.

FAUCONNIER. **La morale et la religion dans l'enseignement.** 1 vol. in-8. 1881. 75 c.

FAUCONNIER. **L'or et l'argent**. 1 brochure in-8. 2 fr. 50

FERBUS (N.). **La science positive du bonheur.** 1 v. in-18. 3 fr.

FERRIÈRE (Em.). **Les apôtres**, essai d'histoire religieuse, d'après la méthode des sciences naturelles. 1 vol. in-12. 4 fr. 50

FERRIÈRE. **L'âme est la fonction du cerveau**. 2 vol. in-18. 1883. 7 fr.

FERRIÈRE. **Le paganisme des Hébreux jusqu'à la captivité de Babylone.** 1 vol. in-18. 1884. 3 fr. 50

FERRON (de). **Institutions municipales et provinciales** dans les différents États de l'Europe. Comparaison. Réformes. 1 vol. in-8. 1883. 8 fr.

FERRON (de). **Théorie du progrès**. 2 vol. in-18. 7 fr.

FIAUX. **La femme, le mariage et le divorce**, étude de sociologie et de physiologie. 1 vol. in-18. 3 fr.

FOX (W.-J.). **Des idées religieuses**. In-8. 1876. 3 fr.

FRIBOURG (E.). **Le paupérisme parisien.** 1 vol. in-12. 1 fr. 25

GALTIER-BOISSIÈRE. **Sématotechnie**, ou Nouveaux signes phonographiques. 1 vol. in-8 avec figures. 3 fr. 50

GASTINEAU. **Voltaire en exil.** 1 vol. in-18. 3 fr.

GAYTE (Claude). **Essai sur la croyance**. 1 vol. in-8. 3 fr.

GILLIOT (Alph.). **Études sur les religions et institutions comparées.** 2 vol. in-12, tome Ier. 3 fr. — Tome II. 5 fr.

GOBLET D'ALVIELLA. **L'évolution religieuse** chez les Anglais, les Américains, les Indous, etc. 1 vol. in-8. 1883. 8 fr.

GRESLAND. **Le génie de l'homme**, libre philosophie. 1 fort vol. grand in-8. 1883. 7 fr.

GUICHARD (V.). **La liberté de penser**. In-18. 3 fr. 50

GUILLAUME (de Moissey). **Nouveau traité des sensations**. 2 vol. in-8. 1876. 15 fr.

GUILLY. **La nature et la morale**. 1 vol. in-18. 2e éd. 2 fr. 50

GUYAU. **Vers d'un philosophe**. 1 vol. in-18. 3 fr. 50

HAYEM (Armand). **L'être social**. 1 vol. in-18. 1881. 3 fr. 50

HERZEN. **Récits et Nouvelles**. 1 vol. in-18. 3 fr. 50

HERZEN. **De l'autre rive**. 1 vol. in-18. 3 fr. 50

HERZEN. **Lettres de France et d'Italie**. 1871. In-18. 3 fr. 50

HUXLEY. **La physiographie**, introduction à l'étude de la nature, traduit et adapté par M. G. Lamy. 1 vol. in-8 avec figures dans le texte et 2 planches en couleurs, broché, 8 fr. — En demi-reliure, tranches dorées. 11 fr.

ISSAURAT. **Moments perdus de Pierre-Jean**. In-18. 3 fr.

ISSAURAT. **Les alarmes d'un père de famille**. In-8. 1 fr.

JACOBY. **Études sur la sélection dans ses rapports avec l'hérédité chez l'homme**. 1 vol. gr. in-8. 1881. 14 fr.

JANET (Paul). **Le médiateur plastique de Cudworth**. 1 vol. in-8. 1 fr.

JEANMAIRE. **L'idée de la personnalité dans la psychologie moderne**. 1 vol. in-8. 1883. 5 fr.

JOZON (Paul). **De l'écriture phonétique**. In-18. 3 fr. 50

JOYAU. **De l'invention dans les arts et dans les sciences**. 1 vol. in-8. 5 fr.

KRANTZ (Emile). **Essai sur l'esthétique de Descartes**, rapports de la doctrine cartésienne avec la littérature classique du XVIe siècle. 1 vol. in-8. 1882. 6 fr.

LABORDE. **Les hommes et les actes de l'insurrection de Paris** devant la psychologie morbide. 1 vol. in-18. 2 fr. 50

LACHELIER. **Le fondement de l'induction**. 1 vol. in-8. 3 fr. 50

LACOMBE. **Mes droits**. 1869. 1 vol. in-12. 2 fr. 50

LAGGROND. **L'Univers, la force et la vie**. 1 vol. in-8. 1884. 2 fr. 50

LA LANDELLE (de). **Alphabet phonétique**. In-18. 2 fr. 50

LANGLOIS. **L'homme et la Révolution**. 2 vol. in-18. 7 fr.

LA PERRE DE ROO. **La consanguinité et les effets de l'hérédité**. 1 vol. in-8. 5 fr.

LAUSSEDAT. **La Suisse**. Études méd. et sociales. In-18. 3 fr. 50

LAVELEYE (Em. de). **De l'avenir des peuples catholiques**. 1 brochure in-8. 21e édit. 1876. 25 c.

LAVELEYE (Em. de). **Lettres sur l'Italie** (1878-1879). 1 vol. in-18. 3 fr. 50

LAVELEYE. **Nouvelles lettres d'Italie**. 1 vol. in-8. 1884. 3 fr.

LAVELEYE (Em. de). **L'Afrique centrale**. 1 vol. in-12. 3 fr.

LAVERGNE (Bernard). **L'ultramontanisme et l'État**. 1 vol. in-8. 1875. 1 fr. 50

LEDRU-ROLLIN. **Discours politiques et écrits divers**. 2 vol. in-8 cavalier. 1879. 12 fr.

LEGOYT. **Le suicide**. 1 vol. in-8. 8 fr.

LELORRAIN. **De l'aliéné au point de vue de la responsabilité pénale.** 1 brochure in-8. 2 fr.

LEMER (Julien). **Dossier des jésuites et des libertés de l'Église gallicane.** 1 vol. in-18. 1877. 3 fr. 50

LITTRÉ. **Conservation, révolution et positivisme.** 1 vol. in-12. 2e édition. 1879. 5 fr.

LITTRÉ. **De l'établissement de la troisième république.** 1 vol. gr. in-8. 1881. 9 fr.

LOURDEAU. **Le Sénat et la magistrature dans la démocratie française.** 1 vol. in-18. 1879. 3 fr. 50

MAGY. **De la science et de la nature.** In-8. 6 fr.

MARAIS. **Garibaldi et l'armée des Vosges.** In-18. 1 fr. 50

MASSERON (I.). **Danger et nécessité du socialisme.** 1 vol. in-18. 1883. 3 fr. 50

MAURICE (Fernand). **La politique extérieure de la République française.** 1 vol. in-12. 3 fr. 50

MAX MULLER. **Amour allemand.** 1 vol. in-18. 3 fr. 50

MAZZINI. **Lettres de Joseph Mazzini** à Daniel Stern (1864-1872), avec une lettre autographiée. 3 fr. 50

MENIÈRE. **Cicéron médecin.** 1 vol. in-18. 4 fr. 50

MENIÈRE. **Les consultations de Mme de Sévigné**, étude médico-littéraire. 1884. 1 vol. in-8. 3 fr.

MESMER. **Mémoires et aphorismes**, suivis des procédés de d'Eslon. 1846. In-18. 2 fr. 50

MICHAUT (N.). **De l'imagination.** 1 vol. in-8. 5 fr.

MILSAND. **Les études classiques** et l'enseignement public. 1873. 1 vol. in-18. 3 fr. 50

MILSAND. **Le code et la liberté.** 1865. In-8. 2 fr.

MORIN (Miron). **De la séparation du temporel et du spirituel.** 1866. In-8. 3 fr. 50

MORIN (Miron). **Essais de critique religieuse.** 1 fort vol. in-8. 1885. 5 fr.

MORIN. **Magnétisme et sciences occultes.** In-8. 6 fr.

MORIN (Frédéric). **Politique et philosophie.** In-18. 3 fr. 50

MUNARET. **Le médecin des villes et des campagnes.** 4e édition. 1862. 1 vol. grand in-18. 4 fr. 50

NOEL (E.). **Mémoires d'un imbécile**, précédé d'une préface de *M. Littré.* 1 vol. in-18. 3e édition. 1879. 3 fr. 50

OGER. **Les Bonaparte** et les frontières de la France. In-18. 50 c.

OGER. **La République.** 1871, brochure in-8. 50 c.

OLECHNOWICZ. **Histoire de la civilisation de l'humanité**, d'après la méthode brahmanique. 1 vol. in-12. 3 fr. 50

OLLÉ-LAPRUNE. **La philosophie de Malebranche.** 2 vol. in-8. 16 fr.

PARIS (le colonel). **Le feu à Paris et en Amérique.** 1 vol. in-18. 3 fr. 50

PARIS (comte de). **Les associations ouvrières en Angleterre** (trades-unions). 1 vol. in-18. 7e édit. 1884. 1 fr.
Édition sur papier fort, 2 fr. 50. — Sur papier de Chine : broché, 12 fr. — Rel. de luxe. 20 fr.

PELLETAN (Eugène). **La naissance d'une ville** (Royan). 1 vol. in-18. 2 fr.

PELLETAN (Eug.). **Jarousseau, le pasteur du désert**. 1 vol. in-18. 1877. Couronné par l'Académie française. 6e édition. 3 fr. 50

PELLETAN (Eug.). **Élisée, voyage d'un homme à la recherche de lui-même**. 1 vol. in-18. 1867. 3 fr. 50

PELLETAN (Eug.). **Un roi philosophe, Frédéric le Grand.** 1 vol. in-18. 1878. 3 fr. 50

PELLETAN (Eug.). **Le monde marche** (la loi du progrès). In-18. 3 fr. 50

PENJON. **Berkeley**, sa vie et ses œuvres. In-8. 1878. 7 fr. 50

PEREZ (Bernard). **L'éducation dès le berceau.** In-8. 5 fr.

PEREZ (Bernard). **La psychologie de l'enfant** (les trois premières années). 2e édition entièrement refondue. 1 vol. in-12. 3 fr. 50

PEREZ (Bernard). **Thiery Tiedmann. — Mes deux chats.** 1 brochure in-12. 2 fr.

PEREZ (Bernard). **Jacotot et sa méthode d'émancipation intellectuelle.** 1 vol. in-18. 3 fr.

PETROZ (P.). **L'art et la critique en France** depuis 1822. 1 vol. in-18. 1875. 3 fr. 50

PETROZ. **Un critique d'art au XIXe siècle.** 1 vol. in-18. 1884. 1 fr. 50

PHILBERT (Louis). **Le rire**, essai littéraire, moral et psychologique. 1 vol. in-8. 1883. (Ouvrage couronné par l'Académie française.) 7 fr. 50

POEY. **Le positivisme**. 1 fort vol. in-12. 1876 4 fr. 50

POEY. **M. Littré et Auguste Comte**. 1 vol. in-18. 3 fr. 50

POULLET. **La campagne de l'Est** (1870-1871). 1 vol. in-8 avec 2 cartes, et pièces justificatives. 1879. 7 fr.

QUINET (Edgar). **Œuvres complètes.** 28 volumes in-18. Chaque volume. . . . . 3 fr. 50

Chaque ouvrage se vend séparément :

* I — Génie des Religions. — De l'Origine des Dieux (nouvelle édition).
* II. — Les Jésuites. — L'Ultramontanisme. — Introduction à la Philosophie de l'Humanité (nouvelle édition) avec Préface inédite. — Essai sur les Œuvres de Herder.
* III. — Le Christianisme et la Révolution française. Examen de la vie de Jésus-Christ, par Strauss.
* IV. — Les Révolutions d'Italie.
* V. — Marnix de Sainte-Aldegonde.
* VI. — Les Roumains. — Allemagne et Italie. — Mélanges.
VII. — Ahasverus.
VIII. — Prométhée. — Les Esclaves.
IX. — Mes Vacances en Espagne.

Suite des Œuvres de EDGAR QUINET.

* X. — Histoire de mes idées.

XI. — L'Enseignement du Peuple. — La Croisade romaine. — L'État de siège. — Œuvres politiques, *avant l'exil.*

* XII-XIII-XIV. — La Révolution. 3 vol.

* XV. — Histoire de la Campagne de 1815.

XVI. — Napoléon (poème). *Epuisé.*

XVII-XVIII. — Merlin l'Enchanteur. 2 vol.

* XIX-XX. — Correspondance, *lettres à sa mère.* 2 vol.

* XXI-XXII. — La Création. 2 vol.

XXIII. — Le Livre de l'Exilé. — Œuvres politiques, *pendant l'exil.* — Le Panthéon. — Révolution religieuse au XIX[e] siècle.

XXIV. — Le Siège de Paris et la Défense nationale. — Œuvres politiques, *après l'exil.*

XXV. — La République, conditions de régénération de la France.

* XXVI. — L'Esprit nouveau.

* XXVII. — La Grèce moderne. — Histoire de la poésie. — Épopées françaises du XX[e] siècle.

XXVIII. — Vie et Mort du Génie grec.

Les tomes XI, XVII, XVIII, XIX et XX peuvent être fournis en format in-8 à 6 fr. le volume broché; reliure toile, 1 franc de plus par volume.

RAMBERT (E.) et P. ROBERT. **Les oiseaux dans la nature,** description pittoresque des oiseaux utiles. 3 vol. in-folio contenant chacun 20 chromolithographies, 10 gravures sur bois hors texte, et de nombreuses gravures dans le texte. Chaque volume, dans un carton, 40 fr.; relié, avec fers spéciaux. 50 fr.

RÉGAMEY (Guillaume). **Anatomie des formes du cheval,** à l'usage des peintres et des sculpteurs. 6 planches en chromolithographie, publiées sous la direction de FÉLIX RÉGAMEY, avec texte par le D[r] KUHFF. 8 fr.

RIBERT (Léonce). **Esprit de la Constitution** du 25 février 1875. 1 vol. in-18. 3 fr. 50

ROBERT (Edmond). **Les domestiques.** In-18. 1875. 3 fr. 50

SECRÉTAN. **Philosophie de la liberté.** 2 vol. in-8. 10 fr.

SIEGFRIED (Jules). **La misère, son histoire, ses causes, ses remèdes.** 1 vol. grand in-18. 3[e] édition. 1879. 2 fr. 50

SIÈREBOIS. **Autopsie de l'âme.** Identité du matérialisme et du vrai spiritualisme. 2[e] édit. 1873. 1 vol. in-18. 2 fr. 50

SMEE. **Mon jardin.** Géologie, botanique, histoire naturelle. 1 magnifique vol. gr. in-8, orné de 1300 gr. et 25 pl. hors texte. Broché. 15 fr. — Demi-rel., tranches dorées. 18 fr.

SOREL (Albert). **Le traité de Paris du 20 novembre 1815.** 1873. 1 vol. in-8. 4 fr. 50

SOREL (Albert). **Recueil des instructions données aux ambassadeurs et ministres de France, en Autriche,** depuis les traités de Westphalie jusqu'à la Révolution française, publié sous les auspices de la Commission des archives diplomatiques. 1 fort vol. gr. in-8, sur papier de Hollande. 20 fr.

STUART MILL (J.). **La République de 1848,** traduit de l'anglais, avec préface par SADI CARNOT. 1 vol in-18. 3 fr. 50

TÉNOT (Eugène). **Paris et ses fortifications** (1870-1880). 1 vol. in-8. 5 fr.

TÉNOT (Eugène). **La frontière** (1870-1881). 1 fort vol. grand in-8. 1882. 8 fr.

THIERS (Édouard). **La puissance de l'armée par la réduction du service.** 1 vol. in-8. 1 fr. 50

THULIÉ. **La folie et la loi.** 1867. 2e édit. 1 vol. in-8. 3 fr. 50

THULIÉ. **La manie raisonnante du docteur Campagne.** 1870. Broch. in-8 de 132 pages. 2 fr.

TIBERGHIEN. **Les commandements de l'humanité.** In-18. 3 fr.

TIBERGHIEN. **Enseignement et philosophie.** In-18. 4 fr.

TIBERGHIEN. **Introduction à la philosophie.** In-8. 8 fr.

TIBERGHIEN. **La science de l'âme.** 1 v. in-12. 3e édit. 1879. 6 fr.

TIBERGHIEN. **Éléments de morale univ.** 1 v. in-12. 1879. 2 fr.

TISSANDIER. **Études de Théodicée.** 1869. In-8 de 270 p. 4 fr.

TISSOT. **Principes de morale.** In-8. 6 fr.

TISSOT. Voy. KANT, page 7.

TISSOT (J.). **Essai de philosophie naturelle.** Tome Ier. 1 vol. in-8. 12 fr.

VACHEROT. **La science et la métaphysique.** 3 vol. in-18. 10 fr. 50

VACHEROT. Voyez pages 3 et 5.

VALLIER. **De l'intention morale.** 1 vol. in-8. 4 fr. 50

VAN DER REST. **Platon et Aristote.** In-8. 1876. 10 fr.

VALMONT (V.). **L'espion prussien,** roman anglais. In-18. 3 fr. 50

VÉRA. **Introduction à la philosophie de Hegel.** 1 vol. in-8. 2e édition. 6 fr. 50

VERNIAL. **Origine de l'homme,** d'après les lois de l'évolution naturelle. 1 vol. in-8. 3 fr.

VIDAL. **La croyance philosophique en Dieu.** 1 vol. in-18. 2e édition. 1 fr. 50

VILLIAUMÉ. **La politique moderne.** 1873. In-8. 6 fr.

VOITURON (P.). **Le libéralisme et les idées religieuses.** 1 vol. in-12. 4 fr.

X***. **La France par rapport à l'Allemagne.** Étude de géographie militaire. 1 vol. in-8 (1884). 6 fr.

YUNG (EUGÈNE). **Henri IV, écrivain.** 1 vol. in-8. 1855. 5 fr.

ENSEIGNEMENT SECONDAIRE

I. — HISTOIRE, GÉOGRAPHIE

COURS COMPLET D'HISTOIRE

Publié sous la direction de

M. GABRIEL MONOD
Maître de conférences à l'École normale supérieure,
Directeur à l'École des Hautes-Études.

Classe de neuvième. — **Récits et biographies historiques**, par MM. G. Dhombres, professeur agrégé d'histoire au lycée Henri IV, et G. Monod. 1 vol. in-12, cart. 3 fr.

On vend séparément :

Première partie : *Histoire ancienne, grecque et moderne.* 1 vol. in-12, cartonné. 1 fr.

Deuxième partie : *Histoire du moyen âge et histoire moderne.* 1 vol. in-12, cart. 2 fr.

Classe de huitième. — **Histoire de France jusqu'à Henri IV**, par P. Bondois, professeur agrégé d'histoire au lycée de Versailles. (*Sous presse.*)

Classe de septième. — **Histoire de France depuis Henri IV jusqu'à nos jours**, par Bougier, professeur agrégé d'histoire au collège Rollin. (*Sous presse.*)

Classe de sixième. — **Histoire de l'Orient**, par MM. Basset, professeur à l'École supérieure des lettres d'Alger; et Le Monnier, professeur agrégé d'histoire au lycée Louis-le-Grand. (*Sous presse.*)

Classe de cinquième. — **Histoire de la Grèce ancienne**, par M. Normand, agrégé de l'Université. (*Sous presse.*)

Classe de quatrième. — **Histoire romaine**, par MM. P. Guiraud, professeur à la Faculté des lettres de Toulouse, et Lacour-Gayet, professeur agrégé d'histoire au lycée Saint-Louis. 1 vol. in-18 avec 26 figures dans le texte, et 4 cartes coloriées hors texte. 4 fr. 50

Classe de troisième. — **Histoire de l'Europe de 395 à 1270**, par MM. Perroud, recteur de l'Académie de Toulouse, et G. Monod. (*Sous presse.*)

Classe de seconde. — **Histoire de l'Europe de 1270 à 1610**, par MM. Rod, Reuss, professeur d'histoire au gymnase de Strasbourg, et G. Monod. (*Sous presse.*)

Classe de rhétorique. — **Histoire de l'Europe de 1610 à 1789**, par MM. Ammann, professeur agrégé d'histoire au lycée Louis-le-Grand, et G. Monod. (*Sous presse.*)

Classe de philosophie. — **Histoire contemporaine de 1789 à 1875**, par MM. Bougier, professeur agrégé d'histoire au collège Rollin, et Francis de Pressensé, secrétaire d'ambassade. (*S. presse.*)

Précis d'histoire des temps modernes, à l'usage des candidats à l'École spéciale militaire de Saint-Cyr et aux deux baccalauréats, par M. G. Dhombres, ancien élève de l'École normale supérieure, professeur agrégé d'histoire au collège Rollin. 1 vol. in-12 de 500 pages, broché. 4 fr. 50

Géographie de la France et de ses possessions coloniales, par Louis Bougier, ancien élève de l'École normale supérieure, professeur agrégé d'histoire au collège Rollin. (*Classe de réthorique.*) 3 fr. 50

Précis de géographie physique, politique et militaire, à l'usage des candidats aux écoles militaires et aux deux baccalauréats, par Louis Bougier. 1 vol. in-12, broché, de 820 pages. 7 fr.

II. — PHILOSOPHIE

DESCARTES. **Discours sur la méthode et première méditation**, avec notes, introduction et commentaires, par M. V. Brochard, professeur agrégé de philosophie au lycée Fontanes. 1 vol. in-12. 2 fr.

LEIBNIZ. **Monadologie**, avec notes, introduction et commentaires, par M. D. Nolen, recteur de l'Académie de Douai. 1 vol. in-12. 2 fr.

CICÉRON. **De legibus**, livre I, avec notes, introduction et commentaires, par M. G. Compayré, professeur de philosophie à la Faculté des lettres de Toulouse. 1 vol. in-12. 1 fr.

SÉNÈQUE. **De vita beata**, avec notes, introduction et commentaires, par M. L. Dauriac, professeur de philosophie à la Faculté des lettres de Montpellier. 1 vol in-12. 1 fr.

PLATON. **République**, livre VIII, avec introduction, notes et commentaires par M. A. Espinas, professeur de philosophie à la Faculté des lettres de Bordeaux. 1 vol. in-12. 2 fr.

ARISTOTE. **Morale à Nicomaque**, livre VIII, avec introduction, notes et commentaires, par M. L. Carrau, maître de conférences de philosophie à la Faculté des lettres de Paris. 1 vol. in-18. 1 fr. 50

Traduction française des auteurs latins, expliqués dans la classe de philosophie, par MM. Compayré et Espinas. 1 vol. in-12. 1 fr

Traduction française des auteurs grecs, expliqués dans la classe de philosophie, par MM. Carrau et Espinas. 1 vol. in-18. 1 fr.

Morceaux choisis des philosophes allemands, avec notices, par M. Antoine Lévy, professeur agrégé au lycée Charlemagne. 1 vol. in-18. 2 fr. 50

Résumé de philosophie et analyse des auteurs, à l'usage des candidats au baccalauréat ès sciences, par MM. Thomas, professeur agrégé de philosophie au lycée de Tours, et Reynier, professeur agrégé de rhétorique au lycée de Toulon. 1 vol. in-18. 2 fr.

ENSEIGNEMENT PRIMAIRE ET POPULAIRE

GRAMMAIRE, LITTÉRATURE, HISTOIRE

Éléments de grammaire française de Lhomond, revus, corrigés et augmentés d'exercices, de questionnaires et de modèles d'analyse grammaticale, par M. Taratte, ancien directeur de l'École primaire supérieure de Metz, chevalier de la Légion d'honneur. 1 vol. in-12, cart. 97[e] édit. 70 cent.

Corrigé des exercices, contenus dans la *grammaire*. 1 vol. in-12, broché 60 cent.

Dictées grammaticales, ou complément des exercices contenus dans la *grammaire*, par M. Taratte. 1 vol. in-12, 4[e] édit. 1 fr. 25

Premiers éléments de littérature, par M. Taratte. 1 vol. in-12, 5[e] édition. 1 fr. 25

Traité d'analyse logique, suivi des principaux homonymes français, avec exercices, par M. Taratte. 1 vol. in-12, cart. 60 cent.

Lectures choisies pour les classes supérieures des écoles primaires, par M[me] Colin, inspectrice des écoles de la Ville de Paris. 1 vol. in-12, cart. 1 fr. 50

Récits et biographies historiques, par MM. Dhombres, professeur agrégé d'histoire au lycée Henri IV, et G. Monod, maître de conférences à l'École normale supérieure.

Première partie : *Histoire ancienne, grecque et romaine*. 1 vol. in-12, cartonné. 1 fr.

Deuxieme partie : *Histoire du moyen âge et histoire moderne*. 1 vol. in-12, cart. 1 fr. 50

BIBLIOTHÈQUE UTILE

86 VOLUMES PARUS

Le volume de 190 pages, broché, 60 centimes

Cartonné à l'anglaise ou cartonnage toile dorée, 1 fr.

Le titre de cette collection est justifié par les services qu'elle rend et la part pour laquelle elle contribue à l'instruction populaire.

Les noms dont ses volumes sont signés lui donnent d'ailleurs une autorité suffisante pour que personne ne dédaigne ses enseignements. Elle embrasse *l'histoire, la philosophie, le droit, les sciences, l'économie politique* et *les arts*, c'est-à-dire qu'elle traite toutes les questions qu'il est aujourd'hui indispensable de connaître. Son esprit est essentiellement démocratique; le langage qu'elle parle est simple et à la portée de tous, mais il est aussi à la hauteur des sujets traités. La plupart de ces volumes sont adoptés pour les Bibliothèques par le *Ministère de l'Instruction publique, le Ministère de la guerre, la Ville de Paris, la Ligue de l'enseignement*, etc.

HISTOIRE DE FRANCE.

* **Les Mérovingiens**, par BUCHEZ, anc. présid. de l'Assemblée constituante.
* **Les Carlovingiens**, par BUCHEZ.

Les Luttes religieuses des premiers siècles, par J. BASTIDE, 4e édit.

Les Guerres de la Réforme, par J. BASTIDE. 4e édit.

La France au moyen âge, par F. MORIN.

* **Jeanne d'Arc**, par Fréd. LOCK.

Décadence de la monarchie française, par Eug. PELLETAN. 4e édit.

* **La Révolution française**, par CARNOT, sénateur (2 volumes).
* **La Défense nationale en 1792**, par P. GAFFAREL.
* **Napoléon Ier**, par Jules BARNI.
* **Histoire de la Restauration**, par Fréd. LOCK. 3e édit.
* **Histoire de la marine française**, par Alfr. DONEAUD. 2e édit.
* **Histoire de Louis-Philippe**, par Edgar ZEVORT. 2e édit.

Mœurs et Institutions de la France, par P. BONDOIS. 2 volumes.

Léon Gambetta, par J. REINACH.

PAYS ÉTRANGERS.

* **L'Espagne et le Portugal**, par E. RAYMOND. 2e édition.

Histoire de l'empire ottoman, par L. COLLAS. 2e édit.

La Grèce ancienne, par L. COMBES, conseiller municipal de Paris. 2e éd.

L'Asie occidentale et l'Égypte, par A. OTT. 2e édit.

L'Inde et la Chine, par A. OTT.

* **Les Révolutions d'Angleterre**, par Eug. DESPOIS. 3e édit.

Histoire de la maison d'Autriche, par Ch. ROLLAND. 2e édit.

L'Europe contemporaine (1789-1879), par P. BONDOIS.

Histoire contemporaine de la Prusse, par Alfr. DONEAUD.

Histoire contemporaine de l'Italie, par Félix HENNEGUY.

Histoire contemporaine de l'Angleterre, par A. REGNARD.

Histoire romaine, par CREIGHTON.

L'Antiquité romaine, par WILKINS (avec gravures).

GÉOGRAPHIE. — COSMOGRAPHIE.

* **Torrents, fleuves et canaux de la France**, par H. BLERZY.
* **Les Colonies anglaises**, par le même.

Les Iles du Pacifique, par le capitaine de vaisseau JOUAN (avec 1 carte).

* **Les Peuples de l'Afrique et de l'Amérique**, par GIRARD DE RIALLE.
* **Les Peuples de l'Asie et de l'Europe**, par le même.
* **Notions d'astronomie**, par L. CATALAN, prof. à l'Univ. de Liège. 4e édit.
* **Géographie physique**, par GEIKIE, prof. à l'Univ. d'Edimbourg (avec fig.).
* **Continents et Océans**, par GROVE (avec figures).
* **Les Entretiens de Fontenelle sur la pluralité des mondes**, mis au courant de la science par BOILLOT.
* **Le Soleil et les Étoiles**, par le P. SECCHI, BRIOT, WOLF et DELAUNAY. 2e édit. (avec figures.)
* **Les Phénomènes célestes**, par ZURCHER et MARGOLLÉ.

PHILOSOPHIE.

La Vie éternelle, par ENFANTIN. 2e éd.

Voltaire et Rousseau, par Eug. NOEL. 3e édit.

* **Histoire populaire de la philosophie**, par L. BROTHIER. 3e édit.

* **La Philosophie zoologique**, par Victor MEUNIER. 2e édit.

* **L'Origine du langage**, par L. ZABOROWSKI.

Physiologie de l'esprit, par PAULHAN (avec figures).

L'Homme est-il libre? par RENARD.

La Philosophie positive, par le docteur ROBINET. 2e édit.

SCIENCES.

* **Le Génie de la science et de l'industrie**, par B. GASTINEAU.

Télescope et Microscope, par ZURCHER et MARGOLLÉ.

* **Les Phénomènes de l'atmosphère**, par ZURCHER. 4e édit.

* **Histoire de l'air**, par Albert LÉVY.

* **Hygiène générale**, par le docteur L. CRUVEILHIER. 6e édit.

* **Causeries sur la mécanique**, par BROTHIER. 2e édit.

* **Histoire de la terre**, par le même.

* **Principaux faits de la chimie**, par SAMSON, prof. à l'Éc. d'Alfort. 5e édit.

Médecine populaire, par le docteur TURCK. 4e édit.

Les Phénomènes de la mer, par E. MARGOLLÉ. 5e édit.

Origines et Fin des mondes, par Ch. RICHARD. 3e édit.

* **L'homme préhistorique**, par L. ZABOROWSKI. 2e édit.

* **Les grands Singes**, par le même.

Histoire de l'eau, par BOUANT.

* **Introduction à l'étude des sciences physiques**, par MORAND. 5e édit.

* **Le Darwinisme**, par E. FERRIÈRE.

* **Géologie**, par GEIKIE (avec fig.).

* **Les Migrations des animaux et le Pigeon voyageur**, par ZABOROWSKI.

* **Premières notions sur les sciences**, par Th. HUXLEY.

Petit Dictionnaire des falsifications, par DUFOUR.

La Chasse et la Pêche des animaux marins, par le capitaine de vaisseau JOUAN.

Les Mondes disparus, par L. ZABOROWSKI (avec figures).

Zoologie générale, par H. BEAUREGARD, aide natur. au Muséum (avec fig.)

ENSEIGNEMENT. — ÉCONOMIE DOMESTIQUE.

* **De l'Éducation**, par Herbert Spencer.

La Statistique humaine de la France, par Jacques BERTILLON.

Le Journal, par HATIN.

De l'Enseignement professionnel, par CORBON, sénateur. 3e édit.

* **Les Délassements du travail**, par Maurice CRISTAL. 2e édit.

Le Budget du foyer, par H. LENEVEUX

* **Paris municipal**, par le même.

* **Histoire du travail manuel en France**, par le même.

L'art et les artistes en France, par Laurent PICHAT, sénateur. 4e édit.

Économie politique, par STANLEY JEVONS. 3e édit.

* **Le Patriotisme à l'école**, par JOURDY, capitaine d'artillerie.

Histoire du libre échange en Angleterre, par MONGREDIEN.

DROIT.

* **La Loi civile en France**, par MORIN. 3e édit.

La Justice criminelle en France, par G. JOURDAN. 3e édit.

4136. — BOURLOTON. — Imprimeries réunies, A, rue Mignon, 2, Paris.

